المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة مؤتة

المجلّة الأردنيّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلّة علميّة عالميّة محكّمة

المجلد (٤) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٨هـ / كانون الثاني ٢٠٠٨م

ISSN 1026–3721

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة - (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

المجلّة الأردنيّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلّة علميّة عالميّة محكَمة

المجلد (٤) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٨هـ / كانون الثاني ٢٠٠٨م

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرص ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤)، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهر من تاريخ تسلّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- **تعليمات النشر**:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكتاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

محتويات العدد

المجلد (٤) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٨هـ / كانون الثاني ٢٠٠٨م

البحوث باللغة العربية

الالتزام في الرّواية العربية – بهاء طاهر نموذجاً

د. مها حسن يوسف القصراوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٨/١٦   تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١١

ملخص

غائية الأدب؟ ما الأدب؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ تساؤلات تطرح للبحث في ظل متغيرات يعيشها الإنسان، وتلك التساؤلات تقودنا إلى البحث عن مفهوم الالتزام في الأدب وعلاقته بالحرية والمسئولية.

إن الأديب لا ينسلخ عن محيطه، وهو جزء لا يتجزأ من هذا الكون، وعليه أن يوحد ذاته الفردية مع الذات الجمعية في عملية تفاعل وانصهار، ولكن عليه أن يحافظ على مسافة ما في هذا التفاعل والانصهار، فلا يفقد ذاتيته مطلقاً.

لقد استطاع بهاء طاهر أن يكتب إنسانية الإنسان، وتجلى إبداعه في إثارة التساؤلات التي أدخلت المتلقي في فضاء النص الروائي، ومنحته فرصة الكشف والتأويل.

زخرت رواية "الحب في المنفى" بتساؤلات مختلفة الأبعاد، إذ تنفجر هذه الاستفهامات لتعبر عن أكثر من رؤيا جعلت المتلقي يبحث عن إجابة في كل فضاء روائي. وإذا كان بهاء طاهر ينهي الرواية باعتبارها نسقاً لغوياً، فإنه يفتح الفضاء النصي أمام القارئ ليبدأ الكتابة والبحث من جديد.

ومن يمعن النظر في رواية "الحب في المنفى" تتجلى له قدرة بهاء طاهر في مزج الواقع الخارجي بالواقع الروائي حد التماهي. فالنص لا يغرق في التجريب الفني فقط وإنما يشكل الروائي خطاباً فنياً موجهاً إلى المتلقي الذي يدخله في إطار النص للقراءة والمعرفة والبحث والتساؤل عبر الوصف والسرد والحوار والصور وغيرها من أدوات الخطاب اللغوي التي وظفها الكاتب في نصه.

Abstract

Commitment in the Arabic Novel - Bahaa Taher as a Model

Dr. Maha Hasan Yousef Qasrawi

What is the purpose of literature? What is Literature? Why do we write? For whom? All are questions that impose themselves for further research in the constantly changing life of the man.

Such questions guide us to contemplate the concept of "Commitment" in literature and its relation to freedom and accountability.

The writer seeks no isolation from his surrounding; rather he is an integral part of the whole universe where he brings himself into conformity with all in a context of interaction and fusion, maintaining simultaneously, his own peculiar entity.

Bahaa Taher was able to write the humanity of the human. His creativity lies it his ability to raise questions that motivate the reader to indulge himself, in the narrative in a journey of discovery and interpretation.

His novel "*Love in Exile*" also poses questions of various dimensions presenting different visions and encouraging the reader as well to look for answers in every fictional work he encounters.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة العين للتكنولوجيا.

Bahaa Taher ends his novel as a text, but opens the door at the same time to invite his readers to get involved in the journey of discovery and research.

'T'hat who ponders over the novel "Love in Exile" can explicitly manifest Babaa Taber's ability in combining the external reality with the narrative one till they both unify. In this novel, the script not only founders in the artistic sampling, but the ~~ also forms an artistic oration addressing the receiver who is in turn incorporated in the text for reading, knowledge, research, and query. This is materialized through the description, the narration, the dialogue, the images, and many others of the linguistic speech tools utilized by the writer in his script.

المقدمة

ما يحدث اليوم من جرائم ترتكب ضد إنسانية الإنسان، تدفع المفكرين والمثقفين والأدباء للبحث والتساؤل عن رؤى فكرية ونقدية يمكن أن تضع تصوراً يبحث عن الإنسانية الضائعة.

لقد حاول بعض المفكرين والمثقفين والأدباء العرب زرع أجنة غربية في رحم عربي، ودفعوا هذا الرحم إلى مخاض مبكر، فكانت الولادة قيصرية والأجنة مشوهة، لأن الفكر ليس نبتة شيطانية يُولد في الفراغ وإنما يُولد من رحم الواقع، لذلك جاءت ثقافتنا المعاصرة مشوهة.

وفي خضم التشيؤ وسيطرة رأس المال والأرقام، وأمام جدلية الغياب والحضور للكثير من المفاهيم الفكرية والأدبية، حيث غياب الروح في حضور الجسد، وغياب الإنسان في حضور الأشياء، وغياب الذات الجماعية في حضور الذات الفردية، وغياب القيم والدين في حضور رأس المال، وغياب المضمون في حضور الشكل، وغياب الخصوصية في حضور العالمية، وغياب التراث في حضور الحداثة الغربية، وغياب الحرية في حضور الإرهاب السياسي.

في ظل هذا الجدل وانهيار الذات العربية التي تحتاج إلى إعادة تأهيل وترميم، بعد أن سُلبت إرادة الإنسان وشخصيته وحريته وقدرته على التفكير والقرار على مدار نصف قرن أو أكثر، ينفجر التساؤل: أين الفن والأدب في استكناه هذا الصراع الجدلي الذي أغرق الإنسان بصورة عامة والعربي بشكل خاص، حيث سيطرت مفاهيم دفعته إلى الانغماس في ذاتيته، تلك الذاتية فرضت عليه حالة من الاستكانة واللامبالاة، وحولته إلى مستهلك يبحث عن رأس المال بعد أن فقد قدرته على الإنتاج والعطاء والتضحية.

أين الأدب لإعادة تأهيل الذات كي تسترجع الغياب، لأن "الكلمات مسدسات عامرة بقذائفها، فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه في مكنته الصمت، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مُغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوي"(١).

(١) سارتر، جان بول. **ما الأدب؟**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤، ص١٩.

إن أي حركة تحرر لا يمكن أن تكون بمعزل عن تفجير الحقيقة ومعرفة الإنسان لها، حتى يتم البناء وإعادة التأهيل في صراع الحياة. ويعد الأدب كونه نسقاً لغوياً يحمل رسالة ما أداة يمتلكها الإنسان، يمكن بواسطتها أن يفجر الحقيقة ويقود إلى المعرفة عبر أداة الاستفهام، إذ تتجلى المعرفة من خلال السؤال.

والخطاب الإلهي للإنسان حين دعاه إلى الإيمان والتوحيد ،كان خطاباً تساؤليا في قوله، "أفلا تفكرون" "أفلا تعقلون" "أفلا تتدبرون"، حيث السؤال كان مفتاحاً لتحريك النبض والعقل والقلب والروح والوجدان من أجل التوجه إلى رؤية الله.

- ١ -

غائية الأدب، ما الأدب؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ تساؤلات تطرح للبحث في ظل متغيرات يعيشها الإنسان العربي، وتلك التساؤلات تقودنا للبحث عن مفهوم الالتزام في الأدب وعلاقته بالحرية والمسؤولية، حرية الأديب في التعبير عن ذاته، ومسئوليته تجاه الواقع والمجتمع الذي ينتمي إليه.

والسؤال لمن يكتب الأديب؟ يبحث عن علاقة النص الأدبي بالواقع والمتلقي.

الأديب لا ينسلخ عن محيطه، وهو جزء لا يتجزأ من هذا الكون، وعليه أن يوحد ذاته الفردية مع الذات الجمعية في عملية تفاعل وانصهار، ولكن عليه أن يحافظ على مسافة ما في هذا التفاعل والانصهار، فلا يفقد ذاتيته مطلقا، وإنما يرى الآخر من خلال ذاته، ويرى ذاته من خلال الآخر.

وحين يبدع الأديب نصاً أدبياً، فهو يصوغ نسقا لغويا وكلمات محملة بشيفرات يشكلها الأديب لخلق النص، وهذا التخلق النصي يحمل في جوهره مادة الحياة لوجودية النص واستمراريته، وللمتلقي، وبذلك يتشكل ثالوث (الأديب والنص والمتلقي)، وهذا الثالوث يقع في مركزه الالتزام. فالأديب شمعة ذاتية الإضاءة تنير الدهاليز المظلمة في ذوات الآخرين.

في ظل علاقة الأدب بالواقع والمتلقي، خضع مفهوم الالتزام لتحولات في الدلالة في المدارس الفكرية التي عبرت عن رؤيتها تجاه هذا المفهوم، حيث ارتبط بمجموعة من القضايا الفكرية والنقدية تدور في مجملها حول الكتابة، لمن تكون، ولماذا تكون، وغيرها من التساؤلات التي تبحث عن علاقة الأدب بالحياة والمجتمع.

وإذا كانت حركة الفن للفن قد ولدت في العالم الرأسمالي، فإن آرنست فيشر يراها حركة "احتجاج على الموقف النفعي الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية. إنها نشأت من تصميم

الفنان على ألا ينتج سلعا، وذلك في عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع"(١). ولكن أصحاب هذا المبدأ ينأون بالأدب عن محيطه، ويسقطون عنه "مسئوليته إزاء الإنسان والمجتمع وإزاء قضايا الحياة الكبرى ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك"(٢). إذ يرون أن الأديب يكتب لأجل متعة جمالية تنأى عن المتعة الفكرية، وهم برؤيتهم يتجاهلون المجتمع، وينفون رسالة الفن والأدب.

أما الالتزام الذي أرادته الواقعية الاشتراكية، فهو ليس التزاما حرا ومسؤولا، وإنما هو إلزام الأديب بقضايا الحزب والطبقة الكادحة، حيث فرض الحزب على الأدباء نمطا أدبيا يخدم الآراء الحزبية ويهتم بالطبقات الفقيرة.

وقد عبر لينين بصورة مباشرة عن واجب الأدباء في خدمة الفكر الماركسي والاهتمام بالطبقات الفقيرة بقوله: "المهم ليس ما يعطيه الفن لبضع مئات من الناس، وحتى لبضعة آلاف من مجمل السكان الذين يعدون بالملايين، فإن الفن يخص الشعب ويجب أن يمد أعمق جذوره إلى أعمق أعماق الجماهير الكادحة الفقيرة، يجب أن يكون مفهوما لهذه الجماهير ومحبوبا منها، يجب أن يوحد إحساس هذه الجماهير وفكرها وإرادتها وأن يرفعها"(٣).

لقد تضاربت آراء الماركسيين حول مفهوم الالتزام، فإذا كان لينين يطلب بصورة مباشرة إلزام الأديب برؤية الحزب والطبقة الكادحة، فإن فيشر يمتلك رؤية مغايرة رغم إيمانه بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، فهو لا يلزم الأديب برؤية ما أو بآراء حزبية محددة "ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقا لمرسوم رقم كذا أو كذا ،وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وانه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع"(٤).

آمن فيشر بجماهيرية الفن والأدب، ويرى أن انعزال الأديب عن الجماهير يضعه في عزلة، "لأن الفن الذي يتجاهل بصلف حاجات الجماهير، ويباهي بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة، هو الذي يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التي تنتجها صناعة التسلية. فبقدر

---

(١) فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ترجمة : أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، ص٩٠.

(٢) مندور ، محمد. **الأدب وفنونه**، نهضة مصر، الطبعة الثانية، ص ١٥٥.

(٣) لينين، **في الثقافة والثورة الثقافية**. دار التقدم – موسكو – ١٩٦٨. ص٢٢٨.

(٤) فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ص٢٧٦.

ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع"(١).

وإذ يؤمن فيشر بجماهيرية الفن، لكنه يدعو إلى ضرورة الغموض الشفيف في الفن والأدب، كي يمنح القارئ فرصة التأويل والمشاركة في البحث عن المعرفة ،"ليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقرؤه منذ البداية، فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة"(٢).

الالتزام في الأدب ليس قيداً يكبل حرية الإبداع، وإنما يمتلك الأديب تلك الحرية في الكتابة، والكشف عن تجربته الفنية أمام القارئ بطريقته الخاصة التي يستفز فيها المتلقي ليشاركه التجربة، حيث يمنحه رؤية ما من خلال تجربته.

فالمبدع لا يوجه المتلقي بصورة قسرية، وإنما يشكل رؤى نصية تمنح ذاتها للملتقي من خلال تساؤلات تدفعه للمشاركة في التجربة، ويتحول النص إلى خطاب مشترك يفقد خصوصيته ويصبح مشاعاً للتأويل. "إن الكاتب الملتزم يخشى من أن أدبا منشغلاً فقط بنفسه ومعزولاً عن العالم يفقد سبب وجوده ويكف على أن يكون ضرورياً. منذ ذاك، فإن (إنقاذ الأدب) بوساطة الالتزام يكمن في المراهنة عليه، وفي تأكيد أن له دوراً يضطلع به ويجب أن يكون له شأن في حياة الناس"(٣).

فالالتزام هو حرية الأديب في ممارسة تجربته الإبداعية بلا رقابة على خياله ولا سلطة على لغته ولا توجيه لرؤيته، وإنما يمارس حريته الإبداعية في التشكيل والصياغة والتعبير عن الرؤية بما يمتلك من مشاعر وشفافية وإحساس بمسئوليته تجاه الآخر، " فالصورة الفنية تتميز عن الحقيقة الواقعية بمقدار ما يكون للأديب الخالق من قدرات على أن يخلق العالم من جديد في صورته الفنية"(٤).

- ٢ -

ونتيجة لتشعب الفنون الأدبية وتشابك القضايا النقدية المرتبطة بغائية الأدب وعلاقته بالمجتمع، سوف يقتصر البحث على استجلاء مفهوم الالتزام في رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر.

---

(١) فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ص١٣٢

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٧٦.

(٣) براندة، محمد. وآخرون. **تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث**. دار الفكر، دمشق ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٢١٣.

(٤) مروة، حسين. **دراسات في الفكر والأدب**، دار الفارابي ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ١٧.

إن الروائي يخلق عالماً يمور بالخيال والمتعة الروحية والفائدة، حيث الرواية نسق لغوي، تشبه في تكوينها العالم الواقعي من حيث الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والأشياء... هذه المكونات تشبه مكونات الواقع الموضوعي، ولكنها تختلف كونها مكونات لغوية وجدت في نص لغوي، يختلف في التشكيل والصياغة عن نص الواقع الخارجي، إذ يشخص الروائي عالمه الخيالي ليعبر عن رؤيته تجاه الكون والحياة والإنسان. "إن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان"(١).

يمتلك الروائي في تشكيل النص حرية مطلقة للتعبير والتشخيص عن هذا الواقع الفني الخيالي، إذ "ليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة. وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ"(٢).

فالروائي لا يبدع نصه من العدم، وإنما هو نطفة تخلقت في رحم الواقع الحياتي، هذا التخلق النصي الذي يبدعه الروائي، يولد في النور ليراه الآخر ويتلمسه ويتلقاه. من هنا تتجلى مسؤولية الكاتب بعد ولادة النص أمام ذاته وأمام ذوات الآخرين.

لقد منح الروائي جنيناً مكتملاً كي ينمو ويترعرع في أحضان المتلقي الذي يمارس مسئوليته في تلقي النص وتأويله وسبر أغواره. فالروائي يمتلك خصوصية ذاتية في تشكيل النص وصياغة تجربته، وهذه الخصوصية لا تتعارض مع الذات الجمعية، إذ يفقد المبدع ملكيته الخاصة للنص ويشاركه القارئ في الملكية بعد نشر النص. ويتحول النص ليكون ملكية عامة في القراءة والتأويل، بل لعل القارئ الذكي يستبطن قضايا معرفية وجمالية لم يدركها الكاتب أثناء عملية الكتابة، لأن الخيال يمارس دوره في عملية التخلق النصي.

وإذا كان الفن للفن أي الكاتب يكتب لنفسه، فما معنى أن تنشر الرواية، ويمتلكها القارئ، وتصبح له حقوق وعليه واجبات تجاه هذه الولادة الجديدة بجسدها وروحها وعقلها ووجدانها. فالكاتب والقارئ يشتركان في عالم من المعرفة، "وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به"(٣).

الرواية خطاب، أحد طرفيه الكاتب، والطرف الآخر هو المتلقي، وبينهما رسالة نصية

(١) سارتر، جان بول. ما الأدب؟، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص٢١.

(٣) المصدر السابق، ص٨٦.

محملة برؤيا ما، حيث يمارس الروائي حريته في الكتابة ويمارس القارئ حريته في القراءة، وكلاهما يحمل مسؤولية تجاه الآخر، هذه المسؤولية التزم بها الروائي بمحض إرادته، ومارس حريته المطلقة في التشكيل والتعبير عن رؤى تكونت وتبلورت في خضم الصراع الواقعي والتاريخي الذي يعيشه الإنسان.

ولتفجير الحقيقة والكشف عن الصراع الواقعي، يطرح الروائي تساؤلات تقود إلى المعرفة، فالمبدع لا يلزم أحداً أو يملي رؤيته الفكرية، وإنما يتجلى الإبداع حين تختفي الرؤى في ثنايا التشكيل والصياغة، ويتلمسها القارئ، ويبحث عن المعرفة وسط السؤال واستخفاء الأفكار.

والتساؤلات المطروحة: أين هو الروائي العربي من جدل الغياب والحضور، وأين هو في ظل انهيار الذات العربية المسلوبة، هل يُكتب الأدب من أجل الأدب أو يُكتب الأدب من أجل الإنسان والمعرفة والحقيقة، أو لعل الأدب يكتب من أجل الماضي والحاضر والمستقبل، ولماذا لا يكتب الأدب من أجل كل ما سبق ؟ فهل الحقيقة والمعرفة في الرواية تشبه المعرفة والحقيقة في الفلسفة، وهل المتعة الروحية والجمالية في الموسيقى تشبه المتعة والجمال في الرواية؟

يعبر عبد الرحمن منيف عن فهمه للرواية بقوله، "الرواية كما أفهمها وكما أكتبها، أداة جميلة للمعرفة والمتعة. إنها تجعلنا أكثر إدراكا وأكثر إحساسا بكل ما حولنا، وقد تقول لنا في السياق أشياء عديدة يجدر بنا معرفتها وتذكرها"(١).

الرواية فن يجمع الفنون، لذلك ستظل في شكلها عملا غير مكتمل الإنجاز، لا يتم اكتمال النص ونموه إلا حين يرى النور ويصرخ صرخة الطفل الوليد ليعلن بداية الحياة ولقاء العالم والآخر.

- ٣ -

يتناول البحث رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر، للوقوف على مفهوم الالتزام وماهيته في النص الروائي.

لقد استطاع الكاتب أن يكون شمعة ذاتية الإضاءة حيث انصهرت ذاته من الذات الجمعية. "إن الإبداع الأدبي لا يتم في برج عاجي، ولا بناء على قرارات ذاتية ولكنه نتيجة لتفاعل وعي الكاتب مع الواقع المحيط به وتأثره بذلك الواقع. وبما أن هذا الواقع في حالة تغير مستمر، فإن

---

(١) منيف، عبد الرحمن. **الكاتب والمنفى**، دار الفكر الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٤٢.

الشيء نفسه يصدق على الأدب"[١].

لا ينسلخ بهاء طاهر في أعماله الروائية عن واقعه، وإنما يغوص فيه حد التماهي، فيجسد هذا الواقع ويشخصه، ورغم غربته المكانية لم تبتعد روحه وقلمه عن المجتمع العربي، وإنما ظل الغائب الحاضر. فهل استطاع أن يكتب إنسانية الإنسان وخبرته الحية ورؤيته للواقع والمستقبل؟ وهل حافظ على مسافة ذاتية في تفاعله مع الواقع ؟

تعد رواية "الحب في المنفى" عملاً متعدد المحاور والأبعاد، يحتاج إلى التفكيك للوقوف على تفاصيل مكوناته التي عملت على تشكيل أبعاد النص.

يعد الراوي بطل الرواية نموذجا للمثقف العربي الذي عاش الزمن الناصري وحلم القومية العربية، وشهد انهيار هذا الحلم بانهيار الرجل الذي سعى لتحقيقه.

فماذا كان مصير من آمن به وتشرب أفكاره ورؤيته، وأين انتهى به المطاف في ظل معطيات الزمن الحديث بكل مرارته وانهزامه وتناقضاته؟

يستهل الراوي حكايته بجملة تجسد عجزه وخوفه في زمن انهارت فيه القيم وحوصر الحب، ولم يعد هناك أي مكان لإنسانية الإنسان في حضور رأس المال وسيطرة شريعة الغاب.

ويعبر الراوي في هذه الجملة عن حبه واشتهائه لبريجيت بقوله "اشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم"[٢].

هو القاهري ابن الخمسين، طردته مدينته للغربة في بلاد بعيدة، وهي الأجنبية الشابة الجميلة التي لفظتها مدينتها إلى إحدى المدن الأوروبية، وكان لقاؤهم اشتهاء واشتعالا، كل منهما وجد في الآخر ضالته في بلاد المنفى والغربة.

يسافر الراوي إلى إحدى المدن الأوروبية كمراسل صحفي لجريدة مصرية، حيث كان مرشحا ليكون رئيس التحرير في زمن عبد الناصر، ويموت الزعيم تنقلب الدنيا وتتبدل الأحوال، ويرفض البطل أن يكون بوقا لزمن السادات، ونظرا لأهمية الرجل يبعث إلى الخارج حتى يتخلصوا من وجوده في البلد.

لم تكن خسارة الراوي بعد وفاة عبد الناصر تقتصر على عمله، وإنما انهارت حياته الزوجية مع المرأة التي آمنت معه بالحلم الناصري والقومية العربية، وكما تبدلت أحوال الناس والبلاد تبدل حال منار زوجته، واختارت الانفصال عنه لأنه لم يكن قادرا على الانسجام مع الزمن

---

(١) طاهر، بهاء. **خالتي صفية والدير**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٣٠.

(٢) طاهر، بهاء. **الحب في المنفى**، دار الهلال، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٥.

الجديد، وكلاهما أصيب بخيبة أمل وانتكاسة وهما يريان أحلامهما تنهار على المستوى الذاتي والجمعي، "وأدرك الآن -أدرك بصفاء كامل- أن تشبثي بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبثا بحلمي الشخصي. بأيام النجاح والمجد والوصول"(١).

في المنفى يعيش الراوي حالة اغتراب دفعته للتساؤل والبحث عن أسباب ما حدث له، ولماذا آلت الحياة به إلى هذه المدينة البعيدة عن وطنه، وهو من آمن بالفكر الناصري.

لم تكن الخسارات تتوالى على المستوى الذاتي، وإنما يشهد الراوي انهيارات على المستوى الجمعي، حيث يوثق ما حدث في اجتياح إسرائيل عام ١٩٨٢ وحصار بيروت وحرب المخيمات ومذبحة صبرا وشاتيلا، ويقول لنفسه "غدا في الصباح سيتغير كل شيء، لا يمكن أن يستمر هذا إن كانت إسرائيل قد فعلت هذا لأن سفيرا، فردا،قد أصيب، فلابد أن بركانا من الغضب سينفجر عندنا ونحن نرى ونسمع عن مئات يموتون كل يوم. لا يمكن أن تكون النخوة قد ضاعت إلى الأبد. هي دماء على كل حال تلك التي تجري في عروقنا وليست جليدا وسينفجر الغضب قبل الصباح!"(٢).

لم ينفجر الغضب، ولا شيء حدث. الفلسطيني يقتل بدم بارد في زمن انهارت فيه القيم والأخلاق والمبادئ، وخليل حاوي الشاعر العربي يعلن احتجاجه وعجزه منتحرا، والراوي لا يملك في منفاه وهو العاجز عن فعل شيء سوى مناجاة صورة عبد الناصر التي مازال يحملها معه في هذه المدينة البعيدة، "قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصالة ووقفت أمام عبد الناصر. سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوي؟..لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟.. كان قد رآنا -كما قلت أنت- نغتسل الصبح في النيل وفي الأردن وفي الفرات. فلماذا كذبت عليه؟.. لماذا ربيت في حجرك من خانوك وخانونا؟..من باعوك وباعونا؟.. لماذا لم يبق غير غسان محمود؟.. لا تدافع عن نفسك ولا تجادلني، فهاهو خليل حاوي قد انتحر! ثم ماذا تريد أن تقول ؟..إننا كان يمكن أن نفعل شيئا ؟.. كيف وخليل حاوي لم يكن يملك شيئا غير ضلوعه، تلك التي مدها جسرا وطيدا من كهوف الشرق من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد؟ أي شرق جديد ولم يعد هناك شيء غير الكهوف والمستنقع وغسان محمود؟... كيف كنت تريده ألا يطلق الرصاص على رأسه ؟.. سلاحه لم يكن يصلح لشيء غيرها، فما رأيك؟.."(٣).

---

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٦.

زخرت رواية "الحب في المنفى" بتساؤلات مختلفة الأبعاد، إذ تتفجر هذه الاستفهامات لتعبر عن أكثر من رؤيا ومعنى. ويعد المقطع السابق من أكثر المقاطع عمقا في إثارة السؤال والجدل، وإدخال المتلقي في دائرة النص للتفكير والبحث.

يكشف الراوي عن أسباب انهيار الفكر الناصري وحلم القومية العربية، هذا الفكر الذي سقط وانهار بموت صاحبه، وهنا إشارة إلى قضية التأسيس الفكري والتأصيل، فحين قامت الثورة، لم تسع إلى تأسيس الإنسان العربي فكريا وثقافيا، ومع غياب الوعي والديمقراطية تسلق أشخاص ووصلوا إلى مناصب، فكانوا الدود الذي نخر الجسد والروح ببطء، لذلك لم تبن الثورة الإنسان، وإنما ظلت ترمم دون إصلاح جذري وبناء قاعدة جماهيرية واعية تمتلك حق التفكير والقرار، فالبيت المشروخ لا يمكن ترميمه وإنما يحتاج إلى تأسيس جديد كي لا ينهار، وهذا ما أشار إليه بهاء طاهر في روايته "خالتي صفية والدير".

إن غياب التأسيس الفكري في المجتمع يقود إلى أن تفقد الأفكار ماهيتها وتنهار مع أول عاصفة، وتتحول الأفكار إلى ردود فعل لا تقوم على تأسيس وتأصيل. لذلك ما نشهده اليوم من انهيار وتدمير في المجتمع العربي جاء نتيجة طبيعية أفرزها غياب التأسيس الفكري والثقافي.

وفي غياب القاعدة الفكرية تسيطر الرؤيا الضبابية على شخصية يوسف في الرواية، وهو الطالب في كلية الإعلام في الماضي. لقد كان متميزا في دراسته، ويحمل الأفكار الناصرية، وفي زمن السادات شارك في المظاهرات متمردا، فحكم عليه بالسجن، وهرب إلى إحدى المدن الأوروبية حيث تزوج امرأة تكبره بسنوات، وعمل في المطعم الذي تمتلكه.

لقد فقد يوسف دراسته وأصبح لاجئا، يمارس مهنة من أجل لقمة العيش والحياة. وفي لقائه مع الراوي، ينبش الجرح ويثير القضية بقوله "نحن قرأنا لكم وتعلمنا منكم ونحن صغار. ولكن لما وقعت الفأس في الرأس وبحثنا عنكم لم نجدكم. أوجعتني كلمته فقلت بلهجة الدفاع عن النفس: ماذا كنا نستطيع أن نفعل ؟..."(١).

ضاع يوسف وهو أحد تلامذة الراوي ودخل في زمن التيه، وهذا الضياع كان نتيجة حتمية لفقدان التأسيس وغياب الوعي والرأي الحر.

لم تكن الرؤيا ضبابية في حياة يوسف وحده، وإنما هذه الضبابية لها جذورها في حياة الراوي وهو من يعتبر نفسه من أبناء الثورة الذين آمنوا بها، فالأستاذ لم يورث لتلميذه سوى

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٦١.

الضياع والتيه وعدم وضوح الرؤيا.

وإذا كان الراوي ويوسف هما الماضي والحاضر ،فإن خالد ابن الراوي يجسد المستقبل، حيث تحولت رؤيته وأفكاره في غياب الأب رمز التأسيس الذي سافر، وابنه ما زال صغير السن يحتاج إلى الرعاية والتوجيه.

رفض خالد ابن العشرين ربيعا المشاركة في مسابقة الشطرنج لأنها حرام، ويفرض على أخته عدم مشاهدة التلفاز لأنه حرام، ويحاول أن يتدخل في حياة أبيه حين يطلب منه أن يعود إلى البيت ويتهمه بالخطأ. يثور الأب على ابنه، وفي خضم ثورته يتساءل "هل ستقول لي مثل يوسف ولكني عندما بحثت عنك لم أجدك ؟.. لا ألوم نفسي هنا أبدا. أنت الذي اخترت. كنت ناضجا واخترت"(١).

والسؤال المطروح: هل بلغ خالد مرحلة النضج الفكري ليمارس عملية الاختيار، وهو مَنْ يعيش في ظل غياب الأب عن البيت بعد حالة انفصال وطلاق؟ وكيف يمكن للإنسان أن يمارس حرية فكرية وقد سلب منه حقه في الوجود والتفكير والحوار.

إن الاختيار لا يمكن أن يتم في وجود رؤية ضبابية، ولا يمكن ممارسته إلا في أجواء صحية، توفر للإنسان قدرة على التفكير واتخاذ القرار دون تدخل أية جهة خارجية تدفعه باتجاه ما.

وإذا تخلى الراوي عن يوسف وجعله معلقا غير قادر على فهم الأشياء من حوله، فدخل مرحلة التيه والبحث عن الذات في المدن البعيدة، فقد لعب دورا في تحول ابنه خالد حين تركه دون أسس ورؤى واضحة المعالم في بلده، ثم أعطاه حرية الاختيار في زمن يصادر الحرية ويقتلها. لقد انضم خالد دون وعي وإدراك إلى الجماعات المتشددة التي تربت في زمن السادات، وكان ظهورهم لأغراض سياسية.

يناجي الراوي ابنه بعد مكالمة هاتفية، تركته مرتجفا يشعر بالمرارة والأسى لهذا التحول المفاجئ، وهو البعيد في المنفى، "أعرف أنك منذ مدة كففت عن أن تقرأ ماكبث أو غيرها. لم تعد تقرأ غير الكتب التي تثبت لك أنك على حق وأن كل الآخرين على خطأ. ولكن احذر يا خالد !..احذر لأن كل الشرور التي عرفتها في الدنيا خرجت من هذا الكهف المعتم. تبدأ فكرة وتنتهي شرا: أنا على حق ورأيي هو الأفضل. أنا الأفضل إذن فالآخرون على ضلال. أنا الأفضل لأني شعب الله المختار والآخرون أغيار"(٢).

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٩٠.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩١.

لم يكد الراوي يشفى من الجلطة القلبية التي أصابته وهو يشاهد مجازر صبرا وشاتيلا في التلفاز حتى ظهر الأمير حامد في حياته، وهو أحد أمراء العرب، يدعي أنه ناصري وقومي، وأنه يريد تأسيس جريدة تجمع الأقلام الحرة، فكان يوسف الذي يبحث عن مخرج لحياته ويسعى لتحقيق طموحه الصحفي، الواسطة التي جمعت بين الراوي والأمير.

يكتشف الراوي بحسه الصحفي أن هذا الأمير يرتبط بعلاقات اقتصادية مع إسحاق دافيديان وهو رأسمالي يهودي صهيوني، يدعم دولة إسرائيل، ويدير رأس المال الذي يملكه في إحدى الدول الأوروبية.

لقد دفع هذا الاكتشاف الراوي إلى قول الحقيقة ليوسف ،"الأمير شريك دافيديان . إذن لو عملنا مع الأمير فكأننا نعمل مع دافيديان... ودافيديان دفع التبرع لإسرائيل"(١).

لم يملك يوسف أمام هذه الحقيقة سوى الانزواء والتخلي عن الراوي وإبلاغ الأمير، فيثور ويقرر ملاحقة الراوي، وكانت النتيجة فصله من عمله كمراسل صحفي، إذ يصله قرار الفصل من القاهرة، وهنا إشارة إلى الأخطبوط الصهيوني المتشعب الممتد عبر المدن.

ولم يكتف الأمير بهذا، وإنما يطارد بريجيت المرأة التي ترتبط مع الراوي بحالة حب وهدوء نفسي، فتطرد من عملها، وتقرر التخلي عن هذه المدينة والعودة إلى بلدها، والانفصال عن الراوي.

لم تقتصر الخسارات على فقدان الزوجة والأبناء والوطن ،وإنما استمرت في المنفى حيث خسر الراوي وظيفته، وأصيب بجلطة قلبية أفقدته صحته، وترحل بريجيت المرأة التي أعطته الحب والحنان في زمن فقد الحب وسيطر عليه القتل والمذابح والدمار.

ترحل بريجيت، ويذهب الراوي إلى قصر الأمير حامد، لأنه يعتقد أن هناك حسابا أخيرا يجب أن يصفيه مع هذا الأمير الذي يرفض رؤيته، ولم يستقبله سوى نباح الكلاب "هاهو الأمر إذن. لا شيء غير نباح الكلاب. لن تصفي حسابك مع الأمير، لن تصفي الحساب مع الكلاب. لن تصفيه مع الحجّاب. نعم يا صديقي أفهم أن يردني الحجّاب ولكن ماذا عن الكلاب؟ لن تصفي مع العالم أي حساب. كل شيء ينتهي. أنت وبريجيت. أنت وإبراهيم وبريجيت ...... ويوسف. أنت وخالد ومنار. كل شيء ينتهي. فماذا تنتظر؟ لماذا لم تطع بريجيت عندما حانت اللحظة؟ أن تكونا معا إلى الأبد بعيدا عن العالم، بعيدا عن الأمير، بعيدا عن الحرب التي لا تستطيع أن توقفها، عن

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٧٣.

الدماء التي لم ترقها ولكنك تغوص فيها. لماذا لم تواتك الشجاعة؟.. لماذا لم تكن مستعدا.."[1].

يلهث القارئ في ظل هذه التساؤلات، يبحث عن جواب في هذه الدائرة التي انفتحت بصعود الجبل لتصفية الحساب الأخير، ولكن الراوي يفقد الطريق أثناء عودته وهو من فقده منذ زمن طويل، حيث الضباب "ستار يحجب كل شيء. ستار من نقط ندية منمنمة تتموج ومن خلفها تترجرج القصور والأشجار"[2]. وتحول الصعود إلى هبوط حيث انزلق الراوي إلى البحر هابطا، "لم أكن متعبا. كنت أنزلق في بحر هادئ.. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها ! وكان الصوت يأتي من بعيد. كان الصوت يكرر يا سيدا!... يا سيدا!.. ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا. تترجرج في بطئ وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة"[3].

يلتقط القارئ أنفاسه ويتساءل: هل هزم البطل؟ ولماذا الموت في زمن أصبح الموت مجانا؟ ينتهي النص بالسؤال: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! فكيف يمكن للموت أن يكون جميلا فيه السلام والسكينة؟ يتجلى إبداع بهاء طاهر في التعبير عن التزامه تجاه الكثير من القضايا والمحاور في هذا النص، ولكن كعادته في نصوصه الروائية ،فهو لا يغلق النص في النهاية، ولكن يفتحه على مصراعيه، ويدخل القارئ في فلك النص ليكمل ما انتهى إليه بوضع تساؤلات جديدة، تبحث عن إجابات وتكشف عن طريق يزيل ضبابية المواقف.

لقد توالت الخسارات في أزمنة الراوي على المستوى الذاتي، وفقد جسده المريض، ولكن على مستوى الذات الجمعية، تحول موته في الرواية ليكون منارة البحر تضيء الدرب أمام الآخرين في الزمن الضبابي الذي تنعدم فيه الرؤيا. لقد كان الراوي أمام خيارين كلاهما مر: الخيار الأول، أن ينغمس في الحاضر ويقبل شروط الأمير ويصبح من أتباعه، فيسقط كما سقط يوسف. والخيار الآخر، أن يتشبث بحلمه في الحرية والقومية في مواجهة واقع عربي مرير، يتسم بالذل والهزيمة والمذابح وفقدان الرؤية. في هذا الزمن الذي يراق فيه الدم العربي بدم بارد، ويفقد الإنسان العربي قدرته على مواجهة الحاضر في غياب التأسيس الفكري الجمعي، يبقى الحلم الذي لا يمكن لأحد أن يصادره في ظل مصادرة الجسد، إذ يتحول موت الجسد إلى احتجاج وتحد، لأن الروح ما زالت تؤمن بالحلم والمستقبل، فتصبح أجساد الشهداء منارات تنير الدرب في طريق

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٢٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٤.

الأجيال، لأن الحلم لا يمكن تحقيقه دون تضحيات جسدية ومادية.

لم يهزم الراوي، ولم يسقط أخلاقيا وسياسيا، وإنما يقرر أن يضع صورة عبد الناصر في إطار جديد بعد أن تهشمت، حين سقطت معه أثناء إصابته بالجلطة القلبية، ويصمم أن يكتب مقالات للصحف العربية والأجنبية، يكشف فيها جرائم الصهيونية في حصار بيروت والمخيمات. وتعد معركته مع الأمير حامد هي الأكثر جدلا وعنفا بين حاضر مهترئ وماض امتلأ بالحلم.

لقد كان الراوي رهين الحصار النفسي، لكنه تمرد وقاوم رغم ضعفه الجسدي، وحين فقد القدرة الجسدية على المقاومة كان الموت مصيره، وموته يعد انتصارا في زمن المجازر والحروب، إذ تولد الحياة من رحم الموت، "لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردي في شراك الضعف والمذلة والهوان"(١).

عاش الراوي من أجل حلمه وحلم الآخرين، فلن يتخلى عنه بسهولة، لذلك تحول جسده إلى شعلة، وجاء موته انفجارا في وجه الظلم والطغيان ورأس المال، ونعمت روحه بالسلام والسكينة.

لم يجسد الكاتب في روايته واقع الإنسان العربي فقط، وإنما أراد التعبير عن ظلم الإنسان وقهره في ظل الحضارة المادية الحديثة التي تستبيح إنسانية الإنسان، فلا مكان للمبادئ والأفكار والحريات في زمن سيادة رأس المال، فهو زمن الأمير حامد وزمن التاجر اليهودي. وقد أبدع بهاء طاهر في تجسيد هذا الصراع من خلال شخصيتين ،هما بريجيت وبرنار.

أما بريجيت فهي المرأة التي عشقها الراوي في منفاه وتمنى أن تبقى معه، لقد هجرت مدينتها بعد تجربة مريرة مع الظلم والتفرقة العنصرية، حيث تزوجت من زميلها الأفريقي الأسود في الجامعة، فكان هذا الزواج نقمة دفع أهل المدينة إلى نبذها والسخرية منها ومن زوجها الأسود.

انتهى هذا الزواج حين هجم عليهما شباب المدينة، وكانت النتيجة أن فقدت جنينها وزوجها الذي أدمن الخمر وفصل من الجامعة.

إن هذه المدن الأوروبية التي تدعي الحرية والديمقراطية، ما زالت تمارس أبشع أنواع الظلم والتفرقة العنصرية رغم تحضرها: لقد دمر هذا التحضر أسرة وقتل جنينا بدم بارد، مما دفع بريجيت إلى الهرب من مدينتها للبحث عن ملاذ آمن يحميها.

تكتشف بريجيت أن الظلم لن يموت، وأن الصراع ما زال مستمرا أينما ذهبت، إذ تطرد من عملها لأنها ترتبط مع الراوي بعلاقة ما، فأوعز الأمير حامد إلى مديرها بفصلها.

---

(١) أبو رقيعة، فتحي. **تفكيك الرواية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٨.

ترحل بريجيت، وتعود إلى وطنها لتعيش مع أبيها، بعد يأسها من استمرارية العلاقة مع الراوي الذي رفض طفلا يكون ثمرة حبهما، "رحنا نثرثر ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذي ولد لحظة واحدة عشق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكننا نعرف أنه هناك يخايلها ويخايلني. يعذبها بالندم لأنها أحبته ويعذبني لأني وأدته من قبل أن يكون"(١).

لقد كانت بريجيت امرأة الحاضر، وهي الندى التي ترطب غياب منار امرأة الماضي "لماذا شحبت صورة منار وأصبح وجه بريجيت هو الذي يلازمني في ليالي الأرق؟"(٢). هو يؤمن أن علاقته مع بريجيت ليست سوى اختلاس لحظات جميلة من زمن سوف ينتهي ويتبدد الندى، إذ يراها الملاذ والملجأ في زمن المنفى والعجز وغياب الحلم والماضي.

يفقد الحاضر استمراريته لأن الرؤيا ضبابية، فالراوي لم يكن مستعدا لأن يؤسس حاضرا لا جذور له، سيقوده إلى الوحدة والابتعاد عن الحياة والعالم من حوله.

يتجلى الحب محورا أساسيا في تشكيل بنية النص، وهذا التماهي بين المرأة والزمن في حياة الراوي يجسد أهمية وجودها وأثرها، فالراوي يفشل في تجربته الماضية مع منار في بلده، وتنتهي التجربة الثانية مع بريجيت في المنفى. لقد انهزم الحب في ظل متغيرات جديدة، فسياسة الانفتاح في زمن السادات، وسيادة رأس المال، وانهيار الحلم كانت أسبابا في هزيمة تجربة الماضي، كما كانت سياسة الأمير الرأسمالية وعلاقاته المشبوهة سببا في هزيمة تجربة الحاضر في المنفى.

لم يعد للحب مكانة في زمن يدمر إنسانية الإنسان، ويسيطر رأس المال والقوة على حياة الإنسان المعاصر في غياب الدين والقيم والحرية.

ومن يتأمل شخصية برنار الصحفي الأوروبي ابن المدينة ذاتها التي يعيش فيها الراوي، يتجلى له غياب الديمقراطية في مجتمعات تتغلغل فيها الصهيونية، كأنها أخطبوط يمتد بأذرعه في كل زاوية واتجاه، ويسيطر على حرية الرأي في تلك المجتمعات التي تدعي الحرية.

لم يتوان برنار في نشر مقالات صحفية وصور تدين جرائم إسرائيل الوحشية، وقد شارك في مظاهرة ضد الإرهاب الصهيوني الذي يقتل العربي بدم بارد. وكانت هذه المقالات سببا في تهديده وإثارة الرعب في حياته، ومهاجمته في الصحافة والإعلام، لأنه جسد رؤية تجاه الظلم والطغيان. فالصهيونية كما يراها برنار لا تهدد العرب وحدهم، ولكنها تهدد الغرب وتحاول التغلغل

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٧.

في كل مجالات الحياة، وهي تخطط لهذا العالم، "هم يريدون أن تموت الحكاية بالصمت كما ماتت جرائم أخرى. يريدون أن تموت الذاكرة ويموت الغضب ليستمر اللعب في الخفاء"(١).

أين ذهبت الحقيقة التي يسعى الصحفي الحر من أجلها. وفي حوار بين الراوي وبرنار، يكشفان عن خيبتهما وهما يريان الحقيقة تضيع في المجتمعات التي تدعي الحرية، يقول برنار "قلت لنفسي قد يساعد في شيء أن تقول الحقيقة، قد يتعلم الناس وقد يفهمون ثم سكت لحظة وقال: تعال! قل الحقيقة!... ثم اندفع يقول في شيء من الغضب – لن يمنعك أحد، فنحن بلد حر!... ولكن انتظر ما يجري لك!... ستظل طول عمرك من "التقدم" إلى "التقدم"!... من صحيفة صغيرة إلى صحيفة أصغر، سيتحملونك ويشفقون عليك.. ثم لوح بإصبعه في وجهي منبها - على ألا تتجاوز حدك مع ذلك!... يجب أن تعلم أين تقف. قلت في حزن: إذن فهذا الحال في الدنيا كلها!"(٢).

يشير الحوار السابق إلى أشكال العنف التي تمارس ضد حرية الرأي، فإذا كانت الأنظمة العربية تمارس القمع بكل صوره الجسدية والنفسية لاغتيال الحقيقة، فإن الأنظمة في الغرب تمارس قمعا نفسيا ضد من يبحث عن الحقيقة التي تعري الوجه البشع لإسرائيل، ويظل سقف الحرية مرتهنا بمصالحها.

ومن أبرز محاور النص، تتجلى الطفولة كونها محورا أساسيا في تشكيل ملامح الشخصية، وهذه المرحلة من الزمن، تظل في حالة انبعاث دائم في الحاضر رغم مرور الزمن وتعاقب السنين.

تتحرك الشخصيات الروائية في حاضرها السردي، وقد سيطر عليها هاجس الطفولة المأزومة التي عانت من الفقر والقهر والظلم، "إن الشقاء ندبة في الروح، إن بدأت في الطفولة فهي تستمر العمر كله، وأفهم أنه لا توجد ندبة تشبه أخرى. ولكني أسأل نفسي أيضا - حتى وإن لم تتشابه تلك الندوب، أليس ذلك الشيء المحفور في أنفسنا علامة يتعرف بها بعضنا على البعض؟.. ألا نتشابه نحن أيضا؟"(٣).

يعيش الراوي صراعا مستمرا مع الطفل الذي يعشش في ذاكرته، ومازال يطارده في حاضره ويتساءل، "ما علاقة هذا الأفندي الجالس على المقهى المطل على النهر والجبل الأوروبي الأخضر بذلك الطفل الفقير الجائع الذي كان يمشي ساعتين كل يوم بحذاء ممزق، يمشي في التراب وفي الطين وفي الحر وفي البرد لكي يذهب إلى المدرسة وهو يحلم طول الطريق بالجنة لأن فيها

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٢٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٥.

الكثير جدا من الأكل... وما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟.. من أكون.. ولم لا أنزل الآن في جوف النهر... لو أني فقط أتلاشى!"(١).

يتساءل الراوي عن جدوى استمرارية حياته في الزمن الحاضر، وقد أيقن أن الحياة كذبة بعد انهيار الأحلام العظيمة التي تجلت من أجل الفقراء. فيحاور الطفل القابع في ذاته باحثا عن حلم آمن به من أجل ذلك الطفل الغائر في أعماق الماضي، هذه الندبة التي استمرت العمر كله، ولم يتم الشفاء منها إلا عندما كان الرئيس عبد الناصر أحد أبناء الشعب، في ذلك الزمن كان الراوي يفخر بأبيه فرّاش المدرسة الذي قتّر على نفسه من أجل أن يتعلم ابنه في الجامعة " ولكن هل شفت تلك الخطب الكبيرة الجروح الأولى؟ هل أزالت المهانة؟... ربما... عندما كان الرئيس واحداً منا، نحن أبناء الفقراء، وعندما انحاز إلينا. عند لم يكن الفقر عارا"(٢).

ولكن عاد شعوره بالعار حين سقط الحلم وانتهى زمنه ليحل مكانه الزمن الجديد، "ولكن ألم أشعر بالعار القديم نفسه عندما كان عليّ أن أملأ (كشف الأسرة) وأن أذكر مهنة الأب والجد يوم فكر خالد بعد الثانوية العامة أن يدخل الكلية الحربية"(٣).

انهارت الأفكار والأحلام، وغرق المجتمع العربي في مفارقات وتناقضات أفقدت الإنسان القدرة على الفهم. لقد انتهت المصالحة بين الراوي والطفل التي تمت زمن عبد الناصر، وهذا الانسجام المؤقت سرعان ما تحول إلى خصام وندبة في الروح يبحث لها عن دواء "من أكثر من خمسين سنة أحاول أن أفهم، حاول الطفل وحاول الرجل ورجع الطفل ومات الرجل وكله دون فائدة. مائة سنة لا تكفي"(٤).

يعيش الراوي حالة تساؤل مستمرة، إذ يشعر بالمرارة والغربة في حاضر أفقده الحلم والزوجة والأبناء، ولم يبق أمامه لكي يفهم سوى البحث في الماضي البعيد حيث الطفولة المريرة. ومع بدء السرد يحاول عقد مصالحة مع الطفل المهان الذي يطفو دائما على سطح الحاضر، لعله يستطيع أن يفهم ما يحدث له. "ما الذي ذكرني الآن بهذا الطفل ؟.. ما الذي فتح كل هذه الجروح؟ أم أنها مفتوحة دائما وكل ما في الأمر أنني أتلهى عنها في بعض الأحيان؟.. وماذا عن هذا الجرح الآخر الذي لا ينسى أبدا ولا يفلح أي شيء في أن يلهيني عنه: إنني أنا أيضا صنعت شقاء لطفلين

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٤٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٢٥٣.

هما كل عالمي، أو كانا كل عالمي؟.. بم ينفع في هذا أي تبرير أيها الهارب؟.. وهل يعذبك هذا حقا كما ينبغي أم أنك مازلت مشغولا بنفسك قبل كل شيء؟ بطفلك المقهور في داخلك منذ أكثر من أربعين عاما أو ربما خمسين عاما؟.. لو أنني فقط أعرف أين هي الغلطة الحقيقية أو متى بدأت؟"(١).

لا يمكن للذات الإنسانية أن تعيش حياة سوية إذا لم يتصالح فيها الحاضر مع الماضي، وإلا ستظل الشخصية في حالة أزمة نفسية، لا يمكن لها بناء المستقبل في ظل صراع دائم.

والمقولة السابقة لا تنطبق على الذات الفردية فقط، وإنما يمكن قياسها على الذات الجمعية، فالتساؤلات السابقة تؤكد أهمية تعرية الماضي وكشفه أمام الحاضر، لأن الحاضر لا يمكن تشييده في غياب الماضي وطمسه. إن كشف الجذور وتعريتها ومعالجتها يقود إلى مصالحة بين الأجيال والأزمنة، ويثمر رؤى باتجاه المستقبل.

ولم يكن الراوي وحده من يعاني أزمة الطفولة ويحاول أن يشفى منها، وإنما تلجأ شخصيات الرواية إلى تعرية هذا الماضي البعيد في محاولة لتجاوز آثاره، لأنه لا يمكن بناء حاضر ومستقبل إلا إذا خضع الماضي للكشف والتساؤل والمصالحة.

تبرز شخصية إبراهيم المحلاوي في النص، وهو الصحفي الماركسي الذي سجن زمن عبد الناصر، ورحل عن البلد في زمن السادات ليلتحق مع إحدى المنظمات الفلسطينية في بيروت.
يلتقي إبراهيم مع الراوي في المدينة الأوروبية، وكلاهما يحاول نبش الماضي والغوص في أعماقه. وإذا كان الراوي يعاني من الفقر في طفولته، فإن إبراهيم الطفل عاش الظلم والقهر، وهو من كان ابنا لأحد الإقطاعيين في مصر. كان يشعر بالمرارة وهو يرى أمه تعيش وحيدة في القصر، تنتقل من غرفة إلى أخرى، ووالده ينتقل من عشيقة إلى أخرى، ويتساءل إبراهيم بمرارة، "متى بدأت همومي. هل كانت أمي هي السبب؟... ما الذي فعله أبي بالضبط حتى حطمها بهذا الشكل؟...."(٢).

ولم تقتصر قسوة الأب على الزوجة، وإنما امتد ظلمه إلى الفلاحين، يسرق تعبهم ومحاصيلهم. لقد تعذب إبراهيم من إحساسه بالظلم والقهر، "وبدأت الأسئلة تدور في رأسي، تلك الأسئلة التي عذبتني بعد ذلك طول العمر..."(٣).

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٤٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٣-٨٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٤.

يطارد الماضي البعيد إبراهيم ويشعره بالمرارة والألم، ويظل السؤال حول الماضي يؤرقه "أفكر في ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر، ألا توجد طريقة للتخلص منه؟"(١).

لم يستطع الحاضر أن يشفي الإنسان من ماضيه الذي كبته وحاول أن يتجاوزه، لأن الماضي يظل سؤالا يطل برأسه، يبحث عن جواب في زمن الحاضر.

وإذا كان الراوي قد آمن بالأفكار الناصرية وصديقه إبراهيم آمن بالماركسية، فإن هذه الأفكار التي نبتت على السطح، لا يمكن لها أن تترعرع ويستمر نموها في غياب الوعي الجماهيري، والحرية، والتأسيس الفكري الإنساني القائم على كشف الماضي بكل ما يحمله من أفكار وتناقضات ،لذلك انتهى الحلم الناصري في المنفى غريبا بعيدا، وعاد الإحساس بالعار من الفقر يبرز مع انهيار الحلم، وأطل الطفل البعيد برأسه في محاولة للفهم والبحث عن مخرج.

أما الفكر الماركسي ويتجلى في إبراهيم، فقد رحل إلى بيروت بعد أن فقد وجوده على أرض الواقع وأصبح غريبا، هذه الغربة أعادت الطفل البعيد إلى الحاضر، وعاد السؤال: لماذا يطاردنا الماضي من جديد؟ ولماذا فقدت الأفكار الحاضرة قدرتها على الجواب؟

إن بناء الحاضر لا يمكن أن يتم بمعزل عن كشف الماضي، فالتجاوز دون الفهم والإدراك يعيدك إلى نقطة الصفر، ويلغي التفكير في المستقبل، ولكي يبنى الآتي عليك أن تعيد التأسيس في ضوء الماضي والحاضر.

ومن يمعن النظر في رواية "الحب في المنفى"، يتجلى له الجدل العنيف بين أزمنة الشخصيات، الذي يشبه في هبوطه وصعوده بين الماضي والحاضر إيقاع الموجة في ارتفاعها وانخفاضها، وقد أفرز هذا التماوج تساؤلات، جعلت المتلقي يبحث عن إجابة في كل فضاء روائي.

وإذا كان إيقاع النص موجيا، يشبه الموج في هدوئه وصخبه وعنفه، فإن الموجة الأخيرة جاءت في نهاية النص تحمل الجسد الواهن بعيدا "ترجرج في بطئ وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة"(٢). وظل السؤال يدور في نفس الراوي "أهذه هي النهاية"(٣).

وإذا كان بهاء طاهر ينهي الرواية باعتبارها نسقا لغويا، فإنه يفتح الفضاء النصي أمام القارئ ليبدأ الكتابة والبحث من جديد.

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٤.

الجنّ في الشعر الجاهلي

د. حمود الدغيشي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٨   تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١١

ملخص

يناقش البحث قضية " الجن في الشعر الجاهلي، في ضوء علم الميثولوجيا " إذ تطرق البحث أولا إلى اعتقاد الشعوب القديمة بالجن، وقيام هذا الصنف من المخلوقات بدور خطير في حياتهم العقدية وارتباط هيئاته بالحيات والثعابين والسعالي، وإقامة الطقوس لها ؛ لقداستها في جلب الخير والمنفعة .

ومن ثم تطرق البحث إلى اعتقاد العرب بقدسيتها كذلك، وتغلغل هذا الاعتقاد في حياتهم. فظهر مسكن الجن في أشعار الجاهليين، كما ظهر ارتباط الجن بحيوانات معينة، منها ما هو مراكب لها كالأرنب والقنفذ وغيرهما، ومنها ما له علاقة بالحركة والسرعة كالثور الذي يصدّ البقر عن الماء، والإبل والخيل لسرعتهما وهوجهما . كما ظهرت فكرة الزواج بين الجن والإنس، وزعمهم أن الإنس يتزوجون بالجنيات، وأن الجن يتزوجون بالإنسيات، وكذلك زعمهم أن بعض القبائل العربية البائدة تنحدر من أمهات جنيات .

ولمّا كانت الجن تقوم بدور خطير في حياة العرب قبل الإسلام، مارس العرب طقوساً، استرضاء لها ودفع الخطر عنهم، فكان طقس العبور أول هذه الطقوس، وهو طقس ينقسم إلى تعبيري كالاستعاذة والتهيق والتعشير وغيرها، وحركي كتعليق الأقذار وعظام الموتى وغيرها .

وبعد ذلك يأتي الوقوع، فنسبوا الأمراض التي تصيبهم إلى الجن، ومنها الخبل والجنون .

ويأتي الطقس الأخير وهو طقس النجاة، ويُمارس بعد الوقوع في حبائل الجن، ومنه إذا قتلوا الثعبان خافوا ثأر الجن فيأخذون روثة ويفتونها على رأسه، وقد يذرون على الحية المقتولة قليلاً من الرماد .

ومن ثم تطرق البحث إلى المادة الشعرية في العصر الجاهلي التي تتحدث عن هذه المعتقدات، وهي مادة تقدم دليلاً على تلك الاعتقادات والممارسات قبل الإسلام .

Abstract

Al- jinn in the pre-Islamic poetry

Dr. Mahmoud Al-Doukaishi

The research discusses the concept of jinn in the pre-Islamic poetry in the light of mythology. Firstly, it discusses Arabs early beliefs about jinns as creatures that could change their shapes to dangerous forms such as snakes and goblins. Rituals are performed in women holiness of those creatures. The early Arabs believed in seeking good from those creatures and asking for their protection from evil or any form of danger that might cause harm to them. The research goes on in depth to discuss what the Arabs used to believe in. They mentioned the dwelling-places of the jinns in their pre-Islamic poems. According to those early Arabs, the jinns had specials relationships with certain animals such as rabbits and hedgehogs which they used as their vehicles of transpiration from one place to another. They also used oxen, camels and horses as faster means of transportation. However, they preferred the last three for their furious behavior. The Arabs believed that male human beings get married to female jinns and male jinns married female humans. They

* كلية التربية بالرستاق، سلطنة عمان.

believed that all mothers of the non-existing first generations of the Arabs were dependants of the jinns. For the important role that the jinns had played in the early Arabs lives, the Arabs had performed different types of rituals so as to please the jinns and be protected from their dangers. Crossing rituals, for example, was the first type of all rituals. There are divided into expressive rituals like uttering of some charms, braying of the donkeys or associating companionship to God. The second type are called provocative rituals which had to do with making places look filthy or putting bones of the dead in different places. Another type of ritual is known as expectation whereby the Arabs believed that all types of sickness originated from the jinns such as insanity madness. There was also the ritual of success which took place only when someone is trapped by the jinns. It was in the belief of the early Arabs that when they killed a snake, they became afraid of the jinns for revenge. To avoid revenge, they used snake dung (droppings) and applied it to the head of the dead snake. They also used to put some ashes on the snake that was killed. Finally, the research discusses poetry contents of the pre-Islamic era which deals mainly with such beliefs. Such poetry contents are evidence on their beliefs and practices before islam.

إن المعتقدات والأساطير ليست حكراً على شعب بعينه دون آخر، إنما هي امتزاج بين عقليات وثقافات مختلفة مرّت بمراحل زمنية، وتلونت ببيئات مختلفة، وبالتالي، لا يجوز ربط الأسطورة بعقلية ثابتة ومعينة بمنطقة ما، بل يُستحسن نسبتها إلى التراث العالمي الذي تطبعه كل منطقة بطابعها الخاص، دون أن تمحو جوهره وتنسي مصدره.(١)

ولعل الأسفار والحركات التجارية وهجرات الشعوب والغزوات كانت وسائط نشر انتقلت عبرها الأساطير من بلد إلى آخر ...(٢) دون أن نتمكن من معرفة أصل الأسطورة ومنبعها. وإذا كانت الشعوب قد اشتركت جميعها في نسيج الأسطورة، فمن البدهي أن تشترك الشعوب السامية فيه وتتشابه إلى حدٍّ كبير في الخيوط.

ويرى شوقي عبد الحكيم أن الشعوب السامية تشترك في أساس أسطوري عقائدي ولاهوتي منذ أكثر من ألفي عام قبل الميلاد... (٣) كما يرى أن منابع الميثولوجيا العربية تضرب بجذورها على مدى ستّة آلاف عام، أي منذ السومريين الذين توارثهم العرب واليهود الساميون.(٤)

ولم تكن الأسطورة مجرد حكاية مرتبطة بخيال - كما يرى الحجاجي - فهي واقع، وهي عقيدة تتمثّل في شعائر معيشة يرتبط بها قصص مقدس، يقوم بعملية توضيح هذه الشعائر وربطها بالاعتقاد. وحين يتصور إنسان ما أن الأسطورة خيال فهو يعني بالدرجة الأولى أنه اتخذ منها موقفاً هو الكفر بها ورفضها، وتحويلها إلى مجرد قصة خيالية تستند إلى الوهم، وبذلك تخرج عن

(١) الجوزو، مصطفى، **من الأساطير العربية والخرافات**، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٣

(٢) هووك، صموئيل هنري، **منعطف المخيلة البشرية**، بحث في الأساطير، ترجمة : صبحي حديث، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٥م، ص١٤

(٣) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ج١، ص٣٤.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٤

دائرة الدين والمعتقد.[١]

ومن هذه الفرضية ننطلق إلى الحديث عن الاعتقاد بالجن، هذا الصنف من المخلوقات الذي قام بدور خطير في الحياة العقدية لدى الشعوب، وتكاد الميثولوجيا العالمية - كما يرى الحوت - لا تخلو من هذا الاعتقاد الذي حافظ على بقائه منذ أن خشي الإنسان خوافي الطبيعة،... ولكل أمة قديمة جن وشياطين تقوم بدور هام في حياتها، لا يقل أحياناً كثيرة عن دور الآلهة..[٢]

ولقد اعتقدت هذه الشعوب بدور الجن السلبي والايجابي في حياتها، فخضعت لها وعبدتها ومارست طقوساً اتقاء خطرها، وكسب رضاها.

وتختلف أشكال الجن وهيئاتها من ثقافة لأخرى أحياناً، وتتشابه أحياناً أخرى، على فرضية أن الجن تستطيع أن تتشكل في هيئات مختلفة، منها ما هو على شكل حيّة أو ثعبان، ومنها ما هو على شكل إله، ويظهر الشيطان اسماً مشتركاً للجن عند الشعوب وكذلك العفريت .

يظهر في الأساطير اليونانية بروتيوس Proteus، وهو إله صغير من آلهة البحر، يذهب هوميروس إلى أنه كان في الأصل جنّياً مصريّا يخدم بوزيدون إله البحر، كانت له القدرة على التشكل في مختلف الهيئات.[٣]

ويظهر في الفكر الغربي أوبيرو Oberon ملك الجنيات في الأدب الشعبي طوال العصر الوسيط، يُروى أن كأسه كان ممتلئاً باستمرار نظراً لأصله الإلهي؛ دلالةً على الخلود.[٤]

وظهر في الكشوف السومرية العفريتة الشيطانة "ميليث" التي تسكن الخرابات والأماكن المهجورة. [٥]

وتظهر "ميليث" عند البابليين باسم "ليليث" لتعني أنثى العفريت أو الريح، وتحول هذا اللفظ بعد ذلك إلى "ليل" وهي ما أصبحت تظهر ليلاً وعرفت بالجنية "ليل".[٦] كما تظهر "ليليث" شيطانة أنثى

(١) الحجاجي، أحمد شمس الدين، الأسطورة والشعر العربي، المكونات الأولى، **مجلة فصول**، م٤، ع٢، ١٩٨٤م، ص٤٢

(٢) الحوت، محمود، **في طريق الميثولوجيا عند العرب**، ط٣، دار النهار، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٠٨

(٣) بارندر، **جفري**،" المعتقدات الدينية لدى الشعوب"، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، **عالم المعرفة**، ع١٧٣، ١٩٩٣م، ص٣٥٥

(٤) شورون، جاك، "**الموت في الفكر الغربي** "، كامل يوسف حسين، **عالم المعرفة**، ع٧٦، ١٩٨٤م، ص٢١٩

(٥) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١٠٨

(٦) **المصدر السابق**، ج١، ص ١١١. وانظر : إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وآساطير العالم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، م٢، ص٣٢١-٣٢٢. ولعل كلمة الجنية "ليل"، يقودنا إلى الاشتقاق اللغوي لكلمة الجن في المعجم العربي : "والجِنُّ سُمِّيت بذلك لأنها تُتّقى ولا تُرى، وكانوا في الجاهلية يسمون الملائكة **جنًّا**، لاستتارهم عن العيون " الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت١٢٠٥هـ / ١٧٩٠م) : **تاج العروس**، مطبعة حكومة الكويت، ٢٠٠١م،ج٣٤، مادة : جنن .

في الأساطير اليهودية.(١)

ويبدو أن الجن بأشكالها المختلفة أكثر ما تظهر ليلاً، بل هي ترتبط به إلى حدٍّ كبير. وفي الأساطير الشمالية تظهر العفاريت السوداء أو عفاريت الليل، وهم أقزام قبيحو المنظر طوال الأنوف، ذوو لون قاتم قذر، ولا يظهرون إلا في الليل، وكانت لغتهم صدى الخلوات، ومحلات إقامتهم هي الكهوف والشقوق التي تحت الأرض. وتميزوا بمعرفة قوى الطبيعة الخفية.(٢)

ولقد كان يُنظر إلى العالم السفلي في حضارة بلاد الرافدين القديمة على أنه مصدر تأتي منه الشياطين المؤذية أو الأرواح الشريرة.(٣)

وتُظهر الفكرة السومرية توحّد الشيطانة "ليليث" بالحية، وليليث هذه عُرفت عند الساميين بحواء الأولى، والتي عادت بدورها فتوحدت بالحية، خاصة عند القبائل العبرية، التي ترى أن أصل الإنسان من الحية، والحية من الجن.(٤)

ولعل الحية أكثر الأصناف ارتباطاً بالجن، وظهرت في معظم الأساطير العالمية، وحظيت بالتقديس والعبادة ما لم يحظ كائن آخر من الكائنات، من ذلك أن أساطير الخلق والبدء ترجع نسب الحبشية بكامله إلى الحية، والحية تتوحد مع الجن.(٥)

ويظهر في الديانة المصرية الإله "سيت" سيد العماء والشواش الذي يعارض نظام الطبيعة ويعمل على نشر الفوضى، ومن رموزه الأفعى التي تشير إلى "سيت" في شكل الوحش الكوني "أبيب" وتبلغ قوة الإله "سيت" ذروتها نهاية الشهر القمري عندما يكون الإله قد ابتلع نور القمر بأكمله، وفي الانقلاب الشتوي عندما يكون قد ابتلع ما استطاع من نور الشمس وقصر الأيام المضيئة لصالح الليالي المظلمة.(٦) وفي هذا دلالة على ارتباط الجن أو الحية - وهي إحدى رموزه - بالليل والظلام. وهو ارتباط ستتضح معالمه عند اعتقاد العرب بالجن.

ويعلل "فريزر" تقديس الشعوب القديمة للحية أو الثعبان، بأن الثعابين آباء لبعض الناس في

(١) إمام عبد الفتاح، **معجم ديانات وأساطير العالم**، م٢، ص٣٢٢

(٢) بلفنش، **عصر الأساطير**، ترجمة رشدي السيسي، النهضة العربية، ١٩٦٦م، ص٤٦٩

(٣) حنون، نائل، **عقائد ما بعد الموت**، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص١٦٩

(٤) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١١١-١١٢. وانظر: إمام عبدالفتاح، **معجم ديانات وأساطير العالم**، م٢، ص٣٢٢

(٥) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١١٦

(٦) السواح، فراس، **الرحمن والشيطان**، ط٢، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١م، ص٥٨-٦١

الإيمان الشائع بأن الأموات يعودون إلى الحياة ويزورون مساكنهم القديمة بشكل الأفاعي.[١] وفي جزيرة "كيري وينا" يعدُّ السكان الثعبان كأحد زعمائهم السالفين أو بالأحرى كمسكن لروحه، وتقدم له آيات الاحترام التي تقدم للزعيم.. ويقدم له السكان الهدايا مراضاة له ويرفقونها بالتضرع إليه لكي لا يلحق بهم الأذى.. ولا يجرؤون على قتل الأفعى لأن قتلها يعود على قاتليها بالمرض والموت.[٢]

وكذلك فإن النساء في مواسم بذر الأرض في "تسموفوريا " يرمين أقراص الكعك وقطع اللحم إلى الثعابين مراضاة لها لاعتقادهم تقمصها أرواح من مات من الرجال والنساء، إذ ستقض مضجعها في الأرض عمليات الفلاحة حين تبدأ. فيسعى الناس في تسكين غضبها بالهدايا.[٣]

وتظن بعض النساء في سوريا أنهن قد يلدن الأولاد من جنّي.[٤]

أما السعلاة وهي الصنف الجنيّ الآخر، والتي ظهرت عند العرب قبل الإسلام بكثرة، نجد الأساطير الغربية تتحدث عنها بشكل مخيف، فالسعلاة "ميدوسا" ذات أسنان كبيرة كأسنان الخنازير، ومخالب نحاسية، وشعر من الأفاعي، وهي سعلاة مخيفة من مسوخ إناث، تصورها الأساطير أنها كانت تعيث بالبلاد فساداً.[٥]

ولعل مذاهب الكلدانيين أكثر غلواً في الاعتقاد بالجن، وتقديسها وعبادتها، إذ يعملون عيداً للشياطين والجن والأرواح.. ويذبحون خروفاً لإله الجن.[٦] ويغلون ماء يستحمون به سرّا لرئيس الجن، وهو الإله الأعظم، كما كان من عاداتهم التضحية بطفل صبي حين يولد؛ يذبح الصبي، ثم يلصق حتى يهترىء، ويؤخذ لحمه فيعجن بدقيق السميد وزعفران وسنبل وقرنفل وزيت، ويعمل منه أقراص... فيخبز في تنور جديد، ويكون لأهل السرّ في الشمال، ولا تأكل منه امرأة، ولا عبد، ولا ابن أمة، ولا مجنون. كما يقدمون في يوم سبعة وعشرين ويوم ثمانية وعشرين من أيلول القرابين والذبائح للشياطين والجن التي تدبرهم وتوقّيهم وتعطيهم البخت .[٧] وفي شباط يصلّون للجنّ والشياطين.[٨]

(١) فريزر، جيمس، **أدونيس**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٨٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص٨١-٨٢

(٣) **المصدر السابق**، ص٨٣

(٤) **المصدر السابق**، ص٨٤

(٥) بلفنش، **عصر الأساطير**، ص١٧١ - ١٧٢

(٦) ابن النديم، محمد بن إسحاق بن منذر، (ت٣٦٧هـ/ ٩٧٧م) : **الفهرست**، ط٢ ، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٩١

(٧) **المصدر السابق**، ص٣٩٣

(٨) **المصدر السابق**، ص٣٩٥

وكانوا يعتقدون أن في تعليق الجناح الأيسر من الفراريج في أعناق الصبيان، وقلائد النساء وعلى أوساط الحوامل، حرزاً وحفظاً وتنفيراً للجنّ.(١)

وهناك خرافة بابلية قديمة كانت تعزو مرض العيون أو التهابها إلى عقريت أو جني.

وكان كهنة ما بين النهرين يذكرون أن الرياح التي تهب عليهم موسميا من الجنوب الغربي، محملة بالأتربة والغبار ترجع إلى جني أو شيطان يتقمص تلك الرياح الشريرة التي تؤذي العيون. ولتنفير هذه الشياطين والجن وإبعاد شرورها يجيئون بتماثيل منفرة، ويضعونها أمام منازلهم، ويعتقدون أن الشياطين والجن تتحاشاها عند رؤيتها ولا تستطيع التسلل إلى دورهم.(٢)

ولعل أسطورة الخلق الأولى التي تتحدث عن الجنيتين "ليليث" و "نعمة" اللتين يخنقان الأطفال حديثي الولادة، ألقت بظلالها على الأمم اللاحقة، إذا إن بعض شعوب ما بين النهرين كانوا يرسمون دوائر ثلاث فوق رأس الطفل حديث المولد، يكتبون على الأولى، اسم ملك الجان، وعلى الثانية اسم الإنسان القديم، وعلى الثالثة اسم روح الحياة.(٣)

وهذا ما يؤكد شمولية الخوف عند الأمم والشعوب جميعها من الجن، إذا إن جهل الإنسان بمصدر العذاب والشقاء والمرض والنحس، وقلقه الطويل والمرير مما حوله، جعله يبحث عن تفسير يمنطق به ديناميكية الحياة من حوله. والتشبث بقدرة تفوق قدرته، قدرة يعتقد فيها التحكم بقوى الطبيعة الخفية .

ويبدو أن الإنسان قبل أن يقف على أصل الشر، نسب كل حدث سيء وكل عمل ضار إلى شيطان ما، مشبعاً بذلك ميله إلى الحكم على الأشياء من خلال ما تستثيره في نفسه من لذة وألم.(٤)

الجن عند العرب

ولعل العرب من أكثر الأمم الإنسانية التي تغلغلت الجن في حياتهم الدينية، والثقافية، والاجتماعية.. وللمسعودي قول في بدء الجن وخلقه : " إن الله تعالى خلق الجان من نار السموم، وخلق منه زوجته، وإن الجان غشيها، فحملت منه، وإنها باضت إحدى وثلاثين بيضة .. وإن الغيلان من بيضة، مسكنهم الخلوات والفلوات .. وإن السعالي من بيضة أخرى، سكنوا الحمامات والمزابل وإن الهوام من بيضة أخرى، سكنوا الهواء في صورة الحيات ذوات أجنحة يطيرون

(١) انظر: ابن النديم، **الفهرست**، ص٤٩٦، وشوقي عبد الحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١١٥
(٢) عبد المحسن صالح، " **الإنسان الحائر بين العلم والخرافة** "، عالم المعرفة، ع٢٣٥،١٩٩٨م،ص٨٧ـ٨٨
(٣) شوقي عبد الحكيم ، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية** ، ج١، ص١١٤
(٤) الجوزو، مصطفى، **من الأساطير العربية والخرافات**، ص٢٢

هنالك. (١)

وقد أشار القرآن الكريم إلى تلك المادة النارية التي خلق بها المولى عز وجل الجن: ﴿والجانّ خلقناه من قبل من نار السموم.﴾ (٢) وفي قوله ﴿وخلق الجان من مارج من نار﴾.(٣) لكن للجن مراتب كما أنزلها الجاحظ :" فإذا ذكروا الجني سالماً قالوا جني . فإذا أرادوا أنه ممّن سكن مع الناس قالوا عامر، والجميع عمّار. وإن كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح. فإن خَبُث أحدهم وتعرّم فهو شيطان، فإذا زاد على ذلك فهو مارد، فإن زاد على ذلك في القوّة فهو عفريت، والجميع عفاريت. وهو في الجملة جنّ وخوافي. فإن طهر الجني ونظف ونقى وصار خيْراً كله فهو ملك."(٤)

ولعل العرب لم يفرقوا كثيراً – كما يرى الجوزو - بين الجني والشيطان وإبليس، إذ يبدو الجنيّ اسماً لكل الكائنات الخفية، باستثناء الملائكة، سواء في تلك الكائنات الطيّب أو الشرير. بيد أن الشيطان يبدو اسم جنس لكل شر.(٥)

ويرى الحوت أن الجن أصناف مختلفة : منها ما يقدر على التشكل ويملأ حيّزاً، ومنها ما يتشكل وهو جرم خيالي .(٦)

مسكن الجن:

جعلت العرب للجن مكانا تسكن فيه، وتختص به كالأودية ورؤوس الجبال، وزعمت أن للجنّ جبلاً تسكنه يُدعى سُوَاج.(٧)

واشتهرت أرض "عبقر" سكناً للجن، ويقال في المثل : "كأنهم جنّ عبقر"، ويعلل الحموي نسبته إلى الجن بقوله: " ولعل هذا بلد كان قديماً وخرب، كان يُنسب إليه الوشْيُ فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجن.(٨)

---

(١) المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين (ت٣٤٦هـ/٩٥٧م) : **مروج الذهب ومعادن الجوهر** ، تحقيق مفيد قميحة ، ط٢، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٢٠٠٤م ، ج٢ ، ص١٧١- ١٧٢.

(٢) **سورة الحجر** الآية ٢٧

(٣) **سورة الرحمن** الآية ١٥

(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٦ ، ص١٩٠.

(٥) الجوزو ، مصطفى، **من الأساطير العربية والخرافات**، ص٢١.

(٦) الحوت، محمود، **في طريق الميثولوجيا عند العرب** ، ص ٢١٠

(٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٦ ، ص ١٨٢

(٨) الحموي،شهاب الدين ياقوت بن عبدالله (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م): **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٤، ص٨٩.

وقد ورد هذا المكان عند المرار بن منقذ العدوي، في قوله:(١)

هل عـرفْتَ الـدار أم أنكرتَها بيـن تبراكٍ فشَسْيْ عبقَـرْ

وعند امرىء القيس، في قوله:(٢)

كأن صليلَ المرو حينَ تُطيرُهُ صليلُ زُيوفٍ يُنتقَدْنَ بعبقَرا

ويورد الجاحظ رواية للأعراب في مسكن الجن، وهي أنه حين أهْلَكت قبائل طسم، وجديس، وأميم، وجاسم، وعملاق وثمود وعاد، سكنت الجن في منازلها وحمتها من كلّ مَنْ أرادها.. فإن دنا اليوم إنسان من تلك البلاد..حثوا في وجهه التراب، فإن أبى الرجوع خبلوه، وربما قتلوه.(٣)

ولم يخلُ الشعر الجاهلي من هذا المعتقد، فالأعشى يصف مساكن ثمود التي أصابها الخراب، وحلّت الجنّ فيها، يقول:(٤)

والجنُّ تَعْزِفُ حولهـا كالحُبْشِ في محْرابِهـا

الجنّ والحيوان:

إن ارتباط الميثولوجيا بالحيوان هو ارتباط قديم جداً، فمنذ الإنسان الأول نجد أن تساؤله، وقلقه، وصراعه الفكري مع محيطه يتكشف لنا من خلال رسوم الحيوان ونقوشه الصخرية، هذه النقوش واللوحات التي خطّها إما على جدار كهف أو صخرة أو غيرها، يتجسد دور البطولة فيها للحيوان، وإذا كان السحر البداية الأولى للإنسان في الوصول إلى المعرفة، فقد كانت طقوسه مرتبطة إلى حّد كبير بالحيوان، لا سيما ذاك الحيوان الذي لمّا يخضع لسيطرته، حتّى أصبح الحيوان طوطماً لكثير من الشعوب في فترة من فترات التاريخ، فعبدته وقدسته وقدمت له الولاء والطاعة، وتزلّفت له بالقرابين والذبائح ومارست لأجله الطقوس المادية وغير المادية، وظلت بعض المعتقدات في الحيوان حاضرة حتّى يومنا هذا.

ولعل العرب مثلهم مثل الشعوب الأخرى، أثّروا وتأثّروا، وانتقلت إليهم ميثولوجيا الشعوب الأخرى، سواء أكان ذلك عن طريق الحركة الاقتصادية، أم الثقافية، أم الحرب والغزو ...

ولقد ربط العرب في الجاهلية كثيراً من الحيوان بالجنّ، كالديك، والغراب، واليربوع، والقنفذ

(١) الضبي، المفضل بن محمد بن يعلي(ت ١٧٨هـ/ ٧٩٤م) : **المفضليات**، تحقيق، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٨ ، دار المعارف، القاهرة ، ص٨٨.

(٢) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **ديوانه** ، تحقيق ، أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة ، ط١ ، مركز زايد للتراث والتاريخ ، العين ، ٢٠٠٠ ، م٢ ، ص٤٢١.

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٥

(٤) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، **ديوانه**، تحقيق، محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ص٢٥١

والورل، والحمامة، وساق حر، والأرنب، والظبي، والنعام، والحيّة... ويعتقدون أن هذه الحيوانات والطيور جميعها لها تعلّق بالجنّ، وأن بعضها مراكب الجنّ يمتطونها، لذا فإنهم لا يصيدون يربوعاً، ولا قنفذاً، ولا ورلاً من أول الليل، وكل مطايا الجن. ويعتقدون أن الأرنب لا تصلح أن تكون من مراكب الجن لأنها تحيض ولا تغتسل من الحيض. على الرغم من أنهم ينسبون إلى الجن شعراً تتحدث فيه عن لذة ركوب الأرانب:(١)

وكل المطايا قد ركبنا فلم نجد ... ألذ وأشهى من ركوب الأرانب

ومن عضرفوط عنّ لي فركبته ... أبادر سرباً من عظاء قوارب

أما الغول فهو أكثر الأصناف ارتباطاً بالجن، وهو يشكل حضوراً كبيراً وقوياً في ميثولوجيا الشعوب القديمة، يدخل أغلبه في باب الشرّ.

ولم تكن هذه الصورة بعيدة عن أذهان العرب، فظلّ الغول في أغلب أحواله ليشكل الخوف والرعب، والخيال المقزّز في أذهان بعضهم.

ويتناول المسعودي تعريف الغول بأنه حيوان شاذ .. مشوّه لم تحكمه الطبيعة، وأنه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته، توحّش من مسكنه فطلب القفار..(٢)

أما الجاحظ فيربطه بالجن، قائلاً : فالغول اسم لكل شيء من الجنّ يعرض للسُّفّار، ويتلون في ضروب الصور والثياب، ذكراً كان أو أنثى. إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى.(٣)

وقيل إن الشيطان عندهم الحيّة، وقيل نوع من الحيات له عرف قبيح المنظر.(٤)

ولذا قالوا إذا تعرضت الجنّية وتلونت وعبثت فهي شيطانة. ثم غول.(٥) وفي اعتقادهم أن الغول ساحرة الجنّ في صور شتّى. (٦)

لكن بعضهم يزيد في صورة الغول، ويجعل منها كائناً مركباً، إذ يزعم بعضهم أن رجليها رجلا حمار(٧)، ويزعم آخرون أنهما رجلا عنز. (٨)

---

(١) انظر : والألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، دار الكتب العلمية، ج٢، ص٣٦. وورد البيت الثاني برواية مختلفة عند الجاحظ : **الحيوان**، ج٦، ص٣١٩:

ومن عضرفوط حطّ بي فأقمته ... يبادر ورداً من عظاء قوارب

(٢) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٨

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٥٨

(٤) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣٥، مادة : شطن

(٥) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٩٦

(٦) الدميري، محمد بن موسى (ت٨٠٨هـ/١٤٠٥م) : **حياة الحيوان الكبرى**، تحقيق، محمد عبدالقادر الفاضلي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢م، ج٣، ص٢٣٧

(٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٤٦

(٨) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٨

وكانوا إذا اعترضهم الغول في الفيافي يرتجزون، وكأن رجزهم هذا أشبه برقية أو تعويذة سحرية :

يا رجْلَ عنْزٍ انهقي نهيقا لن نترُكَ السَّبْسَبَ والطريقا [١]

على الرغم من أنها تتصوّر في أحسن صورة. وتتحول في صورة المرأة إلا رجليها[٢] وهذه الصورة سبَبٌ لتبع كثير من الناس عندهم لها، فتتراءى لهم في الليالي وأوقات الخلوات، فيتوهمون أنها إنسان فيتبعونها، فتزيلهم عن الطريق التي هم عليها، وتتيههم.[٣]

ويزعمون أن الغول يتغوّل لهم في الخلوات، ويظهر لخواصهم في أنواع من الصور. [٤]

وفي تلوّن الغول يقول العباس بن مرداس السلمي: [٥]

أصابت العامَ رِعْلاً غُولُ قومهِمُ وسْطَ البيوتِ ولَونُ الغُولِ ألوانُ

ويقول كعب بن زهير المزني، مرددًا هذه الفكرة:[٦]

فما تَدُومُ على حالٍ تَكونُ بها كما تَلَوّنُ في أثوابها الغُولُ

وتُقيم هذه الغيلان النيران بالليل للَعب والتخييل وإضلال أبناء السبيل.[٧]وقد أشار القرآن الكريم إلى أن الشياطين تضل الناس في الطريق:﴿ كالذي استهوته الشياطين في الأرض حيران﴾[٨] .

وكانت العزّى شيطانة تأتي ثلاث سمرات ببطن نخلة، وكانت قريش بمكة ومن أقام بها من العرب يعظّمون العزّى ويخصّونها دون غيرها بالزيارة والهدية.[٩] وكانت ترمز إلى كوكب الحسن الذي تذبح له الولدان والنساء.[١٠] والعرب تسمي كلّ حيّة شيطاناً .[١١]

كما سمّى العرب أطراف الأرض حين يقطعون الصحراء الشاسعة أغوالاً، وسُمّي غولاً؛ لأنه

---

(١) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٨

(٢) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٢٠

(٣) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٩

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص١٦٨

(٥) العباس بن مرداس، **ديوانه**، تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٥٤

(٦) كعب بن زهير، **ديوانه**، ط٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٨

(٧) القرطبي، يوسف بن عبدالله بن محمد (ت ٤٦٣هـ /١٠٧٠م) : **بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس**، تحقيق، محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٢، ص١٢٨ وانظر : المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٠

(٨) **سورة الأنعام**، الآية ٧١

(٩) الكلبي، هشام بن محمد السائب (ت٢٠٦هـ/ ٨٢١م) : **الأصنام**، تحقيق، أحمد زكي، الدار القومية للطباعة والنشر، ص ٢٥-٢٦

(١٠) خليل أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٤٤

(١١) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص٣٠٠

يغول السابلة ويبعدها ويحسرها، قال رؤاس بن تميم مشيراً إلى هذه الفكرة:[١]

إذا القَوْمُ خافوا غَوْلَ كُلِّ تَنُوفَةٍ   من البيدِ يَغْوي غولُها بالزَّمازِمِ

حتّى بلغ خوف العرب من الجنّ وحيّاتها، أن قدسوا تلك الحيّات، ومما يُروى في ذلك أن رجلاً منهم رأى جانّاً من الحيّات في قعر بئر، لا يستطيع الخروج منها، فنزل على خطر شديد حتى أخرجها، ثم أرسلها من يده فانسابت، وغمّض عينيه لكي لا يرى مدخلها إخلاصاً وتقرباً إلى الجنّ.[٢]

ولإحدى بنات ذي الإصبع العدواني بيت شعر تصف فيه زوجها وتشبهه بهذا الجنس من الحيّات، تقول:[٣]

لَصُوقٌ بأكبادِ النساءِ كأنّه   خَليفةُ جانٍ لا ينامُ على وِتْرِ

أما السعلاة فهي أخبث الغيلان.[٤] وهي ساحرة الجنّ كما يزعمون.[٥]

ومن السعالي صنف يتصور في صورة النساء الحسان، وصنف لا تفارق صور الحيّات.[٦]

كما أنهم يحكون للسعالي نيران غير نار الغيلان.[٧]

ويروي المسعودي أن الرجل قد يتمكن من قتل السعلات ولكن جزاءه الهلاك.[٨]

وبالمقابل نجد صورة مخالفة عند الألوسي، فهذه السعلاة التي يُتمكن منها عند المسعودي، تظهر بصورة مغايرة في رواية الألوسي، إذ تستطيع هذه السعلاة إذا ظفرت بالإنسان أن ترقّصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر. وهي إذا افترسها الذئب ترفع صوتها، وتقول: أدركوني فإن الذئب قد أكلني، وربما تقول: من يخلصني، ومعي ألف دينار يأخذها، وهم يعرفون أنه كلام السعلاة فلا يخلصها أحد فيأكلها الذئب.[٩] فكيف لذئب يفترس سعلاة تملك هذه القوة الخارقة التي تمكّنها من

(١) ابن ميمون، محمد بن المبارك (ت ٥٩٧ هـ / ١٢٠١م) : **منتهى الطلب من أشعار العرب**، تحقيق، محمد نبيل طريفي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م، ج٩، ص٧٦

(٢) الجاحظ ، **الحيوان**، ج٦ ، ص٤٧

(٣) المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي(ت ٤٣٦هـ/ ١٠٤٤ م): **أمالي المرتضى**، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ج١ ، ص٢٤٥

(٤) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٣ ، ص٢٩

(٥) البغدادي ، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣ هـ/١٦٨٢م) : **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج٢ ، ص٤٢٨

(٦) المسعودي ، **أخبار الزمان** ، ط١ ، مطبعة عبد الحميد أحمد ، مصر ، ١٩٣٨، ص١٣

(٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج٤ ، ص٤٨١

(٨) المسعودي، **أخبار الزمان**، ص١٣

(٩) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣٤٩

اللعب بالإنسان كما يلعب القط بالفأر؟!

ويروي البغدادي أسطورة تقول أن السّعلاة لقيت حسان بن ثابت في بعض طرقات المدينة - وهو غلام قبل أن يقول الشعر– فبركت على صدره، وقالت: أنت الذي يرجو قومك أن تكون شاعرهم؟! قال: نعم. قالت: فأنشدني ثلاثة أبيات على روي واحد وإلا قتلتك. فأنشدها فخلّت سبيله.(١)

وعلى كلّ حال فإن الصورة الغالبة عن السعلاة في أذهان العرب في الجاهلية، لا سيما عند شعرائها، هي أن السعلاة فاتنة في جمالها، ممشوقة في قوامها، على عكس صورتها في الحضارات الأخرى، فضلاً عن سرعة حركتها؛ لذا فإن العرب إذا أرادوا - كما يقول الجاحظ – وصف المرأة حديدة الطرف والذّهن، سريعة الحركة، ممشوقة مُمْخصة، قالوا سعلاة .(٢)

ومن الحيوانات الأخرى التي اعتقدوا فيها علاقةً بالجن، الإبل، فالحوش من الإبل عندهم هي التي قد ضربت فيها فحول إبل الجن. والحوشيّة – كما يزعمون – من نسْل إبل الجن، والعيديّة، والمَهْرِيّة، والعسْجديّة، والعُمانيّة قد ضربت فيها الحوش.(٣)

وزعم بعضهم أن فيها عِرقاً من سفاد الجن، وأن أعطان الإبل خُلقت من أعنان الشياطين. (٤) وأطلقوا على الإبل الشديدة النفار اسم الإبل" الجِنّة " معتقدين أن الجِنّان قد ركبتها.(٥)

يقول لبيد بن ربيعة العامري: (٦)

تزى باليسارى جِنّة عبقرِيّة مسطّعة الأعناق بُلْق القوادم

وقد زعموا أن الحيّة كانت في صورة جمل فمُسِخت، وفي ذلك يقول عدي بن زيد العبادي:(٧)

فكانت الحيّةُ الرّقشاءُ إذْ خُلِقتْ كما ترى ناقةً في الخَلْق أو جملا

وأطلقوا على الناقة الغليظة الصلبة الوثيقة .. اسم العنتريس، والعتْريس هو الغُول الذّكَر، وكذلك الداهية.(٨) يقول الأعشى واصفاً ناقته:(٩)

وفلاةٍ كأنها ظَهْرُ تُرْسٍ ليس إلا الرجيعَ فيها عَلاقُ

(١) البغدادي ، **خزانة الأدب** ، ج٢ ، ص٤٢٨
(٢) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦ ، ص١٦٠
(٣) **المصدر السابق** ، ج٦ ، ص٢١٦
(٤) **المصدر السابق** ، ج١ ، ص١٥٢
(٥) أبو سويلم ، أنور ، **الإبل في الشعر الجاهلي** ، ط١ ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٣م ، ج١ ، ص٢٤٨
(٦) لبيد بن ربيعة، **ديوانه** ، تحقيق ، إحسان عباس ، ط٢ ، الكويت ، ١٩٨٤م ، ص٢٩٥
(٧) عدي بن زيد العبادي، **ديوانه**، تحقيق، محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٥م، ص١٥٩وانظر: الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص٢٩٧وج٤، ص١٩٧
(٨) الزبيدي، **تاج العروس**، ج١٦، مادة: عترس
(٩) الأعشى، **ديوانه**، ص٢١١

قد تجاوزتُها وتحتي مَرُوحٌ   عنتريسٌ نعّابـةٌ مـعْنـاقُ

كما أطلقوا على الناقة الصلبة اسم عَيْسَجُور، وسُميت السُعْلاة عَيْسَجُورا.[١]

أما اعتقادهم في علاقة الجن بالبقر والثور فمرده هو صد هذين الحيوانين عن الشرب، إذ يزعمون أن الجنّ تصد البقر عن الماء، وأن الشيطان يركب قرني الثور، وذلك أنهم إذا أوردوا البقرة، ولم ترد، قاموا بضرب الثور ليقتحم الماء فتقتحم البقرة بعده.[٢]

لكن رواية أخرى تزعم أن الجنّ تصد الثيران عن الماء،فتمسك البقر عن الشرب حتى تهلك.[٣] ولعلّه – كما قال الجاحظ – لكَدَر الماء، أو لقلة العطش.[٤]

أما الخيل فقد كانت صورتها حاضرة في ميثولوجيا الشعوب على مرّ التاريخ، فقدست وعُبدت عند كثير من الأمم . كما تعددت رموزها وإشاراتها .[٥]

وفي الأساطير الفارسية يظهر شيطان القحط في صورة جواد أسود.[٦] أما العرب فقد اعتقدوا لسرعة الخيل ونشاطها وقوتها أن الجن تحضرها.[٧] ويروي الجاحظ أن عمر بن عبدالعزيز أول من نهى الناس عن حمل الصبيان على ظهور الخيل يوم الحلبة، وقال: تحملون الصبيان على الجِنّان ؟![٨]

كما وصفوا الخيل بالعنتريس أيضا؛ لعلاقتها بالجن، يقول أبو دواد:[٩]

كلُّ طِرْفٍ موثّقٍ عنْتريـسٍ   مستطيلِ الأقرابِ والبلعـومِ

ومن الملاحظ أن الإبل والثور والخيل تحتل مساحة كبيرة في الميثولوجيا العربية بل في العالمية، وهذه الحيوانات الثلاثة مقدسة عند معظم الأمم في الحضارات القديمة، لا سيما عند العرب قبل الإسلام.[١٠] ولعل السرعة والقوة والنشاط التي تتمتع بها هذه الحيوانات جعلت العرب يزعمون

(١) الزبيدي، **تاج العروس**، ج١٣،مادة: عسجر.

(٢) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٢٠٣

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص١٩

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص١٨

(٥) انظر: حمود الدغيشي، **الخيل في الشعر الجاهلي**، ط١، دار جرير، عمان، ٢٠٠٧م، ص ٦٤-٦٥

(٦) إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، م٣، ص٢٢٦

(٧) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري (ت٢٧٦هـ/ ٨٨٩ م) : **كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤م،م١، ص٥٨

(٨) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٧٩ــ١٨٠

(٩) أبو دواد الإيادي، جارية بن الحجاج، **ديوانه**، ضمن كتاب دراسات في الأدب العربي، تحقيق، غوستاف فون غرنباوم، ترجمة، إحسان عباس وآخرون، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م، ص٣٤٢

(١٠) انظر فكرة تقديس الإبل عند العرب : أنور أبو سويلم، **الإبل في الشعر الجاهلي**، ج١،ص٢٣٢-٢٣٩ وفكرة تقديس الثور عند العرب: أنور أبو سويلم، **المطر في الشعر الجاهلي**، ط١، دار عمار، عمان، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٥٦

علاقتها بالجن.

الزواج بين الجنّ والإنس:

لعل العلاقة بين الجنّ والإنس لم تقتصر، على الخوف والرعب، والخضوع والطاعة، فالأخبار تتحدث عن علاقات اجتماعية قائمة بين الثَّقلين، على الرغم من أن هذه الأخبار تشوبها الأسطورة، بل هي مبنية في كثير منها عليها، وقد تُروى الأسطورة لتمجيد شخص راحل وتعظيمه، كما هي الحال مع حاتم الطائي، فقد زعموا أن الجنّ أقامت على قبر حاتم أربع جوار من حجارة عن يمين القبر، وأربع جوار عن يساره، وأن الجنّ ترتفع أصواتها بالنياحة عليه ليلاً.(١) هذا الصورة تدل على العلاقة الودية بين الجن والإنس. ولا عجب في ذلك، إذ إنهم يزعمون أن الجن يظهرون لهم، ويكلمونهم، ويناكحونهم.(٢)

ومن ذلك أن شمر بن الحارث الضبّي، نزل عليه الجن فكلّمهم وضيّفهم، يقول: (٣)

ونارٍ قد حضأتُ بُعيدَ هدْءٍ	بدارٍ لا أريد بها مُقاما
سوى تحليل راحلة وعيْنٍ	أكالئها مخافةَ أنْ تناما
أتوْا ناري فقلتُ منُون قالوا	سراةُ الجنِّ قلتُ: عمُوا ظلاما
فقلتُ إلى الطعام، فقال منهمْ	زعيمٌ: نحسد الإنس الطَّعاما

"وهم يزعمون أن المجنون إذا صرعته الجنّية، وأن المجنونة إذا صرعها الجنّي، أنّ ذلك إنما هو على طريق العشق والهوى، وشهوة النِّكاح. وأن الشيطان يعشق المرأة منّا، وأن نظرته إليها من طريق العُجْب بها أشدُّ عليها من حُمّى أيّام .." (٤)

ولعل حديث الحب بين الجن والإنس، تتردد بينهم أخباره،ويضرب به المثل في حياتهم الاجتماعية، ويبدو أن دريد بن الصمة أراد أن يعتلي بالحب ليجعله خارج نطاق الجن والإنس، يقول:(٥)

فأُقسِمُ ماسمعتُ كوَجْدِ عمْروٍ	بذاتِ الخالِ من جنٍّ وإنْسِ

ويُروى أن لفاطمة بنت النعمان النجارية تابعاً من الجن، يقتحم عليها في بيتها، وامتنع عن ذلك في بعثة النبي (ص) لتحريم الزنا.(٦)

(١) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٥
(٢) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٩٦
(٣) **المصدر السابق**، ج٦،ص١٩٧.وعند البغدادي، **خزانة الأدب**: شُمير، بضم الشين، ج٥، ص١٨٢، والأبيات، ج٦، ص١٧٠ـــ١٧١مع زيادة بيتين اخرين .
(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٧ـــ٢١٨
(٥) دريد بن الصمة، دريد بن معاوية بن بكر بن علقمة، **ديوانه**، تحقيق، محمد خير البقاعي، دار قتيبة، ص٨٢
(٦) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٢، ص٢٦٧

وتصادفنا الأخبار بزواج بعضهم من جنّيات، ويصرحون بذلك، ومن ذلك أن رجلاً يُدعى نعيم بن سالم تزوج امرأة من الجن، ورجلاً آخر تزوج أربعاً من الجن.(١)

أما صنف السعالي التي تتصور في صورة النساء الحسان فيتزوجن برجال من الإنس.(٢)

ومن أساطيرهم في ذلك أن رجلاً من العرب تزوج السعلاة، وأنها كانت عنده زماناً، فولدت منه، حتى رأت ذات ليلة برقاً على بلاد السعالي، فطارت إليهنّ.

فمن هذا النتاج المشترك، وهذا الخلق المركب عندهم – كما يزعمون – بنو السّعلاة، من بني عمرو بن يربوع، وبلقيس ملكة سبأ.(٣)

وكان العرب ينسبون لسابقيهم من القبائل العربية البائدة، انحدارهم من أمهات جنّيات مثل قبائل جرهم، التي زعموا أنها جاءت من نتاج ما بين الملائكة وبنات لآدم. وكذلك قبائل جديس وثمود والعماليق في الشام وفلسطين.(٤)

ولعل فكرة "شقّ" التي زعمت العرب أنه صنف من الجن، يظهر على صورة نصف إنسان، من هذا النتاج المشترك بين الجن والإنس.(٥) وهي صورة مركبة ظهرت في أساطير الإغريق وغيرها من الحضارات، تحمل نصف إنسان ونصف حيوان. ولهذا الصنف الغريب أسطورة يرويها الجاحظ، وهي أن علقمة بن صفوان بن أمية الكناني، خرج في الجاهلية وهو يريد مالاً له بمكة، وهو على حمار... فإذا هو بشقّ، له يدٌ ورجلٌ، وعينٌ، ومعه سيف، وهو يقول:

علقمُ إني مقتولْ وإنّ لحمي مأكولْ
أضربُهم بالهذلولْ ضربَ غلامٍ شَملولْ
رحبِ الذراعِ بُهلولْ

فقال علقمة:

يا شقّها مالي ولك اغمدْ عنّي مُنصُلك

فقال شقّ:

عَنيت لك عنيْتُ لك كيما أُتيح مقتلك
فاصبرْ لما قدْ حُمّ لكْ

(١) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٢، ص٢٧٤

(٢) المسعودي، **أخبار الزمان**، ص١٣

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٩٧

(٤) انظر: الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٣، ص٢٩ وشوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١٨٨

(٥) انظر: الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٠٦. والمسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٢٣

فضرب كلُّ واحد صاحبه فخرّاً ميّتين .[١]

وهناك علاقة أخرى بين الجنّ والإنس، يمكن أن نطلق عليها العلاقة المعرفية، والتي تتضمن رسالة معرفية من الجني إلى الإنسان الذي لا يستطيع بقواه الطبيعية أن يمتلكها، وهـذه العلاقـة تخـتص بطبقة دينية من الإنس، وهي طبقة الكهنة، يرى الجاحظ أن كهان العرب الذين كان أكثر الجاهليـة يتحاكمون إليهم، كان مع كل واحد منهم رئيٌّ من الجنّ.[٢]

ولعل هذا ما أكسب الكاهن صفة القداسة، لاعتقادهم أنه يعلم الغيبيات وما يجري خلف الكون .

ويقول النويري: وكانت كهنة العرب لهم أتباع من الشياطين يسترقون السمع ويـأتونهم بالأخبـار، فيلقونها لمن يتبعهم، ويسألهم عن خفيّات الأمور حتى جاء الإسلام فمُنعت الشياطين مـن اسـتراق السمع، كما أخبر الله تعالى عنهم في كتابه العزيز:[٣] ﴿ وأنّا كنّا نقعدُ منها مقاعدَ للسّمع فمن يستمع الآن يجدْ له شهاباً رصدا ﴾ [٤]

ومن ثَمَّ فقد عللوا ذكاء المرء وسرعة إدراكه للعواقب، بوجود تابع له من الجن يعلمه المغيبـات[٥]، جاهلين المقدرة الفكرية للنوع البشري .

وقد صرّح الجاحظ بذلك، حين قال: " ولكنكم إذا رأيتم بنياناً عجيباً، وجهلتم موضـع الحيلـة فيـه، أضفتموه إلى الجنّ، ولم تعانوه بالفكر ".[٦]

على الرغم من تلك العلاقات الاجتماعية الودية في أحايين قليلة، إلا أن الغالب على تلك العلاقـات العداوة، والخوف والنفور من الجنّ، والحذر من غدر الجنّ وشرهم، حتى ولو أبدى الإنـسان لهـم جانب الخير والمحبة، و يتحدث تأبط شرّا عن ضيافته للغول، وجيرته لها، إلا أنه سرعان ما أدرك خطرها فقتلها، يقول :[٧]

وأدْهَمَ قَد جُبْـــتُ جِلبابَــهُ كما اجتابَتِ الكاعِــبُ الخَيْعَلا

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٠٦-٢٠٧ و انظر : المسعودي، **مروج الـذهب**، ج٢، ص ١٧٤. الهـذلول : الـسيف . الشملول : الخفيف السريع . البهلول : العزيز الجامع لكل خير. عييت : تسهيل عيأت . وعيأ له : استعد وهيأ .

(٢) الجاحظ، **البيان والتبين**، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت ١٩٩٠م، ج١، ص٢٨٩

(٣) النويري ، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٢٣هـ/١٣٢٢م) : **نهاية الأرب في فنون الأدب** ، دار الكتـب ،، ج٣، ص١٢٨

(٤) **سورة الجن**، الآية ٩

(٥) جواد علي، **المفصل**، ج٦، ص٧٦٠

(٦) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٨٦

(٧) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ج١، ص٣٠٢-٣٠٣

إلى أن حـدا الصُبْـحُ أثْنَاءهُ ومـزّقَ جِلْبَابَهُ الأليـلا
على شَيْـمِ نارٍ تـنـوّرْتُها فبتُ لها مُدبـراً مقبـلا
فأصبحتُ والغـولُ لي جارةً فيا جارتَا أنتِ ما أهْـولا
وطالبتُـها بُضْعَها فالتَوتْ بوجْهٍ تهَـوّلَ فاسْـتغولا
فقلتُ لها: يا انظُري كيْ تَرَيْ فولّتْ وكنْتُ لها أغْـولا
فطار بقحْفِ ابنةِ الجـنِّ ذُو سفاسقَ قد أخْلَقَ المحْمَلا

الطقوس

يمثل الطقس الجانب الفعلي والعملي للأسطورة عند الشعوب كافة، إذ تترسخ قناعة مطلقة عنـد البشر بجدوى الطقس وممارسته، وهي ممارسة مكمّلة لتلك الاعتقاد السائد بينهم، إذ لا فائـدة مـن الاعتقاد بالأسطورة قولاً لا يتبعه فعل أو عمل، "فالأسطورة تتبع طقساً معيناً وتترابط معـه بـشكل منسق، وهي الجزء التعبيري من الطقس أي القصة التي تجـري أحـداثها تعبيـراً وحركيـاً فـي الطقس"(١)

ولعل الطقوس على مرّ التاريخ تتغير وتتجدد بحسب قناعـة الـشعوب وظروفهـا المناخيـة، ومعطياتها الثقافية، وأحوالها الاقتصادية، فقد تتوحد الفكرة الأسطورية بين الشعوب، ولكنها تختلـف في صورة الطقس الممارس تجاه تلك الفكرة، تعبيراً وحركياً .

ولقد قامت الجن بدور خطير في حياة العرب في الجاهلية، فخضعوا لها في جوانب كثيرة مـن حياتهم، وأصبحت معبودة لبعضهم .

يروي الكلبي أن بني مُلَيح من خُزاعة – وهم رهْطُ طلحة الطلحات – عبدوا الجـنَّ.(٢) وفـيهم نزلت الآية الكريمة: ﴿ إن الذين تدعون من دون الله عبادٌ أمثالكم ﴾ (٣)

وقد أشار القرآن الكريم إلى تلك العبادة والإيمان بها، في قوله تعـالى :﴿ وجعلـوا لله شـركاء الجن﴾ (٤). وفي قوله تعالى : ﴿ قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجـن .. ﴾(٥) وكانوا يخلطون بين الملائكة والجن ويجعلون بينهم نسباً، فكانوا يقولون : الملائكة بنـات الله مـن

(١) النوري، قيس، **الأساطير وعلم الأجناس**، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل ١٩٨١م، ج١، ص١١ .

(٢) الكلبي، الأصنام، ص٣٤

(٣) سورة الأعراف، الآية ١٩٤

(٤) سورة الأنعام، الآية ١٠٠

(٥) سورة سبأ، الآية ٤١

سَرَوات الجنّ .[١]

وقد ذكر القرآن الكريم هذا الخلط والاعتقاد، في قوله تعالى : ﴿ وجعلوا بينه وبين الجنّة نسبا..﴾[٢].

ومن العرب من تسمى بأسماء الجن، ومنهم عمرو بن عبد الجن التنوخي، وهو شاعر جاهلي قديم، أورد له المرزباني أبياتاً يرد فيها على عمرو بن عدي. [٣]

وكذلك عُرفت قبيلة من الجن تُدعى الشّيْصبان. [٤] وقد ذكر حسان بن ثابت هذه القبيلة في شعره:[٥]

ولي صاحبٌ من بني الشّيْصبانِ فطوْراً أقول وطوْراً هُوَهْ

كما ذكر بعضهم أن "بني أُقَيش " هم حيٌّ من الجنّ، ذكرهم لبيد بن ربيعة في قوله : [٦]

كأني في ندِيٍّ بني أُقَيشٍ إذا ما جئت ناديَهُمْ تُهالُ

وقد أطلقوا على الإعصار اسم زَوْبَعة وهو اسم شيطان أو رئيس للجن، وكنّى صبيانهم الإعصار أبا زوْبعة ؛ لاعتقادهم أن بداخله شيطاناً مارداً .[٧]

وكان هناك بنو زوبعة الجنّي، وهم أصحاب الرّهج والقتام والتّثوير – كما روى الجاحظ - وأوْرد قول راجزهم :

إن الشياطين أتوْني أربعة في غَبَش الليل وفيهم زوبعة [٨]

كم أطلقوا على رئيس الجن أيضاً اسم شِنْقناق . [٩]

طقس العبور

لعل الخوف والحذر من الجن أمران متلازمان عند العرب في الجاهلية، وكيف لا يكون تلك

---

(١) ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، المعروف بتفسير ابن عاشور، ط١، مؤسسة التاريخ، بيروت، ٢٠٠٠م، ج٢٢، ص٨٤

(٢) **سورة الصافات**، الآية ١٥٨

(٣) انظر : المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران (ت٣٨٤ هـ / ٩٩٤م) : **معجم الشعراء**، تحقيق، ف . كرنكو، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ص٢١

(٤) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣، مادة : شصب

(٥) حسان بن ثابت، **ديوانه**، تحقيق، سيد حنفي حسنين، دار المعارف، مصر، ص ٢٩٧. وانظر فكرة إلهام الشياطين الشعراء: عبد الرزاق حميدة، **شياطين الشعراء**، مكتبة الأنجلو المصرية .

(٦) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، تحقيق، إحسان عباس، ط٢، الكويت، ١٩٨٤م، ص ٢٦٧

(٧) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٢١، مادة : زبع

(٨) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص ٢٣١

(٩) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٢٥، مادة : شنق

والجن تحتلُّ مساحة مرعبة في نفوسهم، وقناعة مطلقة بضررهم ونفعهم في قلوبهم، لا سيما وأنهم يتداولون أخبار من قتلته الجن أو أصابته بالجنون أو الخبل، ومنهم من استهوته. وممَّن قتلته الجن مرداس بن أبي عامر، وسعد بن عبادة، ونسبوا في قتل الأخير للجن شعراً :

قد قتلْنا سيِّدَ الخزرجِ سعْدَ بن عُبادهْ
ورمَيْناهُ بسهْمَيْنِ فلم نُخْطِ فؤادهْ(١)

كما قتلت الجن -على حدّ زعمهم – حَرْبَ بن أمية . ونسبوا للجنّ أبياتاً في ذلك:

وقَبْرُ حَرْبٍ بمكانٍ قفرِ وليس قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ(٢)

وتحدث بعضهم عن أسر الجنّ للإنس، كما هي الحال عند عديّ بن وادع، وهو شاعر مخضرم ، يقول :(٣)

فإمّا أُمسِ مُرتهناً أسيراً على العيْنَيْنِ مشْدُودَ الوثاقِ
أسيرَ الجنّ لا أرجو فكاكاً طُوالَ الدّهرِ محفوظَ الأباقِ

لذا فإن ممارسة الطقس في ظل هذه الصورة المخيفة، حاجة ملحّة للعبور إلى مرفأ الأمان، وضرورة قصوى للنجاة من شرٍّ يجهلون عواقبه.

وأطلقوا على ما يقوله الجنّ من الكلام، "التّجنين".(٤)

يقول بدر بن عامر الهذلي:(٥)

ولقد نَطَقْتُ قوافياً إنْسيَّةً ولقد نَطَقْتُ قوافيَ التَّجْنينِ

ولقد جاءت ممارسة هذا الطقس قبل الوقوع في ضرر الجن، وقبل الدخول إلى عالمهم الذي يملأ ظلامه نفوس الجاهليين وقلوبهم، ويسيطر على عقولهم، سواء أكان الطقس تعبيراً أم حركياً، ومن هذه الممارسات التعبيرية، الاستعاذة بالجن، فقد كانت جماعة من العرب إذا صاروا في تيه من الأرض، توسطوا بلاد الحوش خافوا عبث الجنّان والسعالي والغيلان والشياطين، فيقوم أحدهم فيرفع صوته : إنّا عائذون بسيّد هذا الوادي ! فلا يؤذيهم أحد، وتصير لهم بذلك خفارة.(٦) وقد يصاحب هذه التعبير عند جماعة منهم حركةٌ طقسية معينة، فممّا يُروى عن حجاج بن علاط السلمي

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٦، ص٢٠٨-٢٠٩

(٢) المصدر السابق، ج٦، ص٢٠٧

(٣) ابن ميمون، تاج العروس، ج٨، ص٢١٣

(٤) الزبيدي، تاج العروس، ج٣٤، ص٤٢٠

(٥) السكري، أبو سعيد الحسن الحسين (ت ٢٧٥هـ / ٨٨٨م) : شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار العروبة، القاهرة، ج١، ص٤٢٠

(٦) الجاحظ، الحيوان، ج٦، ص٢١٧

أنه قدم مكة في ركب، فأجنّهم الليل بواد مَخُوف موحش، فقال له الراكب: قم خـذ لنفـسك أمانـاً، ولأصحابك، فجعل يطوف بالركب ويقول :

أُعيذُ نفسي وأُعيذُ صَحْبي

من كلِّ جنِّيٍّ بهذا النَّقْبِ حتّى أَؤوبَ سالماً وركْبِي[١]

ومن ذلك أيضاً أنهم كانوا يقولون إذا نزلوا مكاناً وخافوا من الجنّ: حَجراً محجوراً . أي حراماً محرّماً؛ ظنّاً منهم أن ذلك ينفعهم ويقيهم عبث الجنّ.[٢]

وقد أشار القرآن الكريم إلى استعاذة بعضهم بالجن في قوله تعالى:" .. وأنه كـان رجـال مـن الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقاً "[٣]

وهناك ممارسة تعبيرية يعتقدون فيها العبور والدخول إلى عالم آمن من أخطار الجن وغيرهـا، وهي "التعشير" فكانوا إذا دخل أحدهم قرية خاف من جنّ أهلها، ومن وباء الحاضرة، أشدّ الخـوف، إلا أن يقف على باب القرية فيعشّر كما يعشّر الحمارُ في نهيقه...[٤]

وكانوا يقولون "دعدع" عند العثار. وقد قال الحادرة:[٥]

ومطيّةٍ حمّلْتُ رحْلَ مطيّةٍ حَرَجٍ تُنَمُّ من العثار بِدَعْدَعِ

وقد قيل لعروة بن الورد حين دخل المدينة، إن لم تعشّر هلكت! فقال:[٦]

وقالوا: احْبُ وانهقْ، لا تضيرُكَ خيبرٌ وذلك من دين اليهود وَلُوعُ

لعمري، لئن عشّرتُ، من خشيةِ الرّدى نهاقَ الحمير إنني لجزوعُ

ومن طقوسهم في العبور أنهم ينفِّرون، والتنفير: أن تلقّب المرء لقباً مكروهاً. وقد قال بعض العرب لأحدهم: إذا وُلد لك ولد فنفِّر عنه! فقال له: وما التنفير؟ قال: غرِّب اسمه. فولد له ولد فسماه قنفـذاً، وكنّاه أبا العداء، وأنشد:

كالخمر مزج دوائها منها بها تشفي الصداع وتبرىء المنجودا

وهو يريد أن القنفذ من مراكب الجن فداوى منهم ولده بمراكبهم.[٧]

(١) السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد (ت٥٨١هـ / ١١٨٥م) : **الروض الأنف في شرح السيرة النبوية لابن هشام**، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠م، ج٢، ص١٩٩

(٢) جواد علي، **المفصل**، ج٦، ص٨١٣. وانظر: الزبيدي، **تاج العروس**، ج١٠، مادة: حجر.

(٣) **سورة الجن**، الآية ٦

(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦،ص٢٥٨

(٥) قطبة بن أوس بن محصن، **الديوان**، تحقيق، ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص٦٢

(٦) عروة بن الورد، **ديوانه**، تحقيق، عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص٩٥. وانظر القصة: الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص٩٦ــ٩٧

(٧) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣٢٥

ومن هذا أيضاً أن يطلق أحدهم على نفسه اسماً من أسماء الجنّ . ولعل ذلك من باب أن يخلع على نفسه صفاتهم، وأن يكتسب خاصية القدرة والقوّة التي يمتلكها الجن.

وهو قريب إلى حدّ ما بالسحر التشاكلي الذي يستخدم فيه الإنسان الصور أو الرسوم لإلحاق الأذى والدمار بأعدائه. أو فلنقل هو مشابه بما كنّ نساء فلسطين يعتقدنه في شربهن مما تبقى من ماء شربت منه فرس أصيلة، على زعم أن هذا الشراب يختلط بدمائهن، ويمتزج كما يمتزج ماء الرجل، وبالتالي سيحملن بهذه الكيفية أولاداً أقوى في عودهم من مهر الفرس نفسها.(١)

وقد أطلق على أحد فرسان العرب اسم شيطان بن الحكم بن جاهمة الغنويّ ؛(٢) اعتقاداً بحلول قوّة الشيطان فيه.

وهناك بعض الممارسات الطقسية التي تستلزم التعبير الحركي أكثر من التعبير اللفظي، ومن هذه أن العرب كانت تعتقد أن من عُلّق عليه كعبُ أرنب لم تصبه عينٌ ولا نفسٌ ولا سِحْر، وكانت عليه واقية؛ لأن الجنّ تهرب منها، وليست من مطاياها؛ لمكان الحيض.(٣)

وقد قال في ذلك امرؤ القيس:(٤)

يا هندُ لا تنكحي بُوهَةً ... عليه عقيقَـتُهُ أحْسَبَـا
مُرسّعةً بيْنَ أرْساغِــه ... به عَسَمٌ يَبْـتغي أرْنَبَـا
ليجعلَ في ساقِهِ كَعْبَهَا ... حذَارَ المنــيَّةِ أن تَعْطَبَا

وكانوا إذا خافوا على الرجل تعرّض الارواح الخبيثة له، نجّسوه بتعليق الأقذار عليه، كخرقة الحيض وعظام الموتى. وأنفع من ذلك عندهم أن تُعلّق عليه طامث عظام موتى، ثم لا يراها يومه ذلك.(٥)

وكذلك كانت العرب تعلّقُ على الصبيِّ سنّ ثعلب وسنّ هرّة؛ خوفاً من الخطفة والنظرة، ويزعمون أن جِنّــيّةً أرادت صبيَّ قوم فلم تقدر عليه، فلامها قومُها من الجن في ذلك. فقالت تعتذر إليهم:

كان عليه نُفَرَه ... ثعالب وهررَه
والحيض حيض السُمُرَه (٦)

(١) انظر: خليل أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ص٢١

(٢) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣٥، مادة: شطن

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٥٧

(٤) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **ديوانه**، ج٢، ص٥٣٢_٥٣٤

(٥) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣١٩

(٦) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣٢٥. وانظر: النويري، **نهاية الأرب**، ج٣، ص١٢٤

ومن معتقداتهم أن اللبن تحضره الجنّ، والدوابّ وغيرها من أهل الأرض . فيقولون اللبنُ مُحتَضرٌ فغطّ إناءك؛[1] لاعتقادهم أن الجنّ تدخل فيه لتشرب .

وكان الرجل فيهم إذا اشترى داراً أو استخرج عيناً وما أشبهها، ذبح لها ذبيحة الطِّيرة.[2] وكانوا يفعلون ذلك مخافة أن تصيبهم الجن وتؤذيهم .[3]

ولهذا كله كان هناك من يتصدّى للجنّ بطقس عبور تعبيري وحركي، بعزيمة أو رقية معينة، لكن على المعزِّم أن يخضع لشروط ومقاييس وأدوات محددة، حتى يعبر بطقسه عالم الجن، إذ يزعمون أن الجنّ لا تجيب صاحب العزيمة حتى يتوحّش ويأتي الخرابات والبراريّ، ولا يأنس بالناس، ويتشبّه بالجنّ، ويغسل بالماء القَراح، ويتبخّر باللبان الذَّكر، ويراعي المشتري... حتى يكون المعزِّمُ مُشاكلاً لها في الطِّباع .[4]

الوقوع :

تأتي هذه المرحلة عند الإخفاق في طقس العبور، أو عدم ممارسته أصلاً، وبالتالي فإن بعض الأمراض والمصائب يُعزى مصدرها إلى الجنّ والشياطين، من ذلك الخَبل والجنون .

وقال بعضهم إن الخَبل يقع على الجنّ والإنس.[5]

ويقول الجاحظ: وأما الخابل والخَبْل، فإنما ذلك اسمٌ للجن الذين يخبلون الناس بأعيانهم دون غيرهم.[6]

وقد ذكر ذلك أوس بن حجر، في قوله:[7]

للَيْلى بأعلى ذي معاركَ منْزِلُ خلاءٌ تَنادى أهلُهُ فتحمّلوا

تَبدّلَ حالاً بَعْدَ حالٍ عهدتُهُ تناوحَ جِنّانٌ بهنّ وخُبَّلُ

وقد ذكر ابن مقبل إقامة الجن في الديار بعد ارتحال أهلها عنها، ولم يبق إلا الجنّ التي خبلت الناس، يقول :[8]

---

(١) الجاحظ: **الحيوان**، ج٤، ص٢٥٧.

(٢) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمود بن إسماعيل (ت٤٢٩هـ/ ١٠٣٧م) : **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب** ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ص٦٩. وانظر : الدميري ، **حياة الحيوان الكبرى** ، ج٢ ، ص٢٧٤.

(٣) جواد علي، **المفصل**، ج٦، ص٨٠٨.

(٤) الجاحظ: **الحيوان**، ج٤، ص١٨٥ـ١٨٦.

(٥) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٢٨، مادة: خبل.

(٦) الجاحظ: **الحيوان**، ج٦، ١٩٥.

(٧) أوس بن حجر، **ديوانه**، تحقيق، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص٩٤

(٨) ابن مقبل، تميم، **ديوانه**، تحقيق، عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٦٢م، ص٢٩٥.

خلا عهْدُها بعْدَ سُكّانها   لِمَا نالها من خَبَالٍ وجِــنْ

ويذكر الأسود بن يعفر رجلاً فقد عقله، كأنّ الجنّ استهوته، يقول:[١]

كأنّ عليه من جِنّ قبولاً   إذا حيّ الدواجنُ في قتانِ

ويقال للذي أصابه الخبل، مُخبّل.

ومن مذاهبهم أنهم يعتقدون أن السُّفعة نظرة الجنّ، والمسفوع المعيون .. يقال بها عين أصابتها من نظر الجنّ، وهي أنفذ من أسنّة الرماح .[٢]

أما الطاعون فالعرب تزعم أنه طعنٌ من الشيطان، ويسمُّون الطاعون رماح الجن .[٣]

يقول الأسدي للحارث الملك الغسانيّ، مبدياً تخوفه من طاعون الشام: [٤]

لعمْرُكَ ما خشيتُ على أُبيٍّ   رماحَ بني مقيِّدةِ الحمــار

ولكني خشــيت علــى أُبيٍّ   رمــاحَ الجن أو إيّاكَ حارِ

طقس النجاة

يذهب الظن إلى أن كثيراً من هذه الطقوس كانت تُمــارس بعــد الوقــوع فــي حبائــل الجــنّ والشياطين، ولكنّ الروايات التي بين أيدينا لا تذكر إلا النزر اليسير منها، فأغلب الأمــراض– فــي ظني – يُرجعها العرب في الجاهلية إلى الجن والشياطين ؛ ذلك لجهلهم بعلة المعلول، وقلّة حيلــتهم في الطب والتداوي، وهذا شأن كثير من القرى والمناطق النائية في بعض البلدان في يومنــا هــذا، مما يجعل قاطنيها يلجأون إلى ممارسة طقوس العبور وطقوس النجاة؛ لاعتقادهم أن الجن أصابتهم، باختلاف الممارسات الطقسية لاختلاف البيئات والثقافات.

وفي الجاهلية " كانوا إذا طالت علّة الواحد منهم وظنّوا أن به مسّاً من الجنّ، لأنه قتل حيــة أو يربوعاً أو قنفذاً، عملوا جمالاً من طين وجعلوا عليها جوالق وملأوهــا حنطــة وشــعيراً وتمــراً، وجعلوا تلك الجمال في باب جحر إلى جهة المغرب وقت غروب الشمس، وباتوا ليلتهم تلــك، فــإذا أصبحوا نظروا إلى تلك الجمال الطين، فإذا رأوا أنها بحالها قالوا لم تقبل الدية فزادوا فيها، وإن رأوها قد تساقطت وتبدّد ما عليها من الميرة قالوا: قد قبلت الدية واستدلوا على شفاء المريض

(١) الأسود بن يعفر، **ديوانه**، تحقيق، نوري القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص٦٢

(٢) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ٣٦٥

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٨

(٤) **المصدر السابق**، ج٦، ص٢١٨. والقصة عند الثعالبي: **ثمار القلوب**، ص٦٨، بدون ذكر اسم الشاعر، وإنما اكتفى بقوله:" وقالت امرأة.... "، وأنشد البيتين برواية " عني " بدل " أبي ". وتروى الأبيات لـ فاختة بنت عدي، برواية " عني، بدل " أبي "، عند الأصفهاني، علي بن الحسين(ت٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) : **الأغاني**، شرح، عبد علي مهنا، وسمير جابر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١١، ص٢٠٥–٢٠٦

وفرحوا وضربوا الدفَّ." (١)

ومن مذاهبهم في طقس النجاة أيضاً، أنهم كانوا، إذا قتلوا الثعبان خافوا من الجنّ أن يأخذوا بثأره، فيأخذون روثة ويفتّونها على رأسه ويقولون روثة راث ثائرك. وقد يذر على الحية المقتولة قليلاً من الرماد ويقال لها: قتلك العين فلا ثائر لك. وهكذا يكونون في منأى عن ثأر الجن وانتقامهم.(٢)

الجن في الشعر الجاهلي

لعل المُتتبّع للشعر الجاهلي يجد هذه الأساطير والمعتقدات تتوزع في ثناياه، وتُشكّل صورةً ميثولوجية يقرأ فيها إيمان الجاهليين بالجن والشياطين، ولا ريب في أن الشاعر يصدر في صورته هذه عن إيمان جماعي، ومعتقد قبلي، تختلط فيه الحقيقة بالأسطورة، والأسطورة بالخرافة .

إن البحث في التفكير الجاهلي – كما يرى خان – يجب أن يبني أساسه لا على التاريخ، بل على الأساطير التي نقلت من جيل إلى جيل.. فهي توضح كيف شرع الإنسان في إقامة جسر بينه وبين خالقه، وبينه وبين الموجودات من حوله مادية أو معنوية، وبالتالي فهي طور من تاريخ أطوار فكرة الإنسان.(٢)

وكلما كان الشاعر قريباً من عصر الفطرة – والجاهلية أحد أشكال الفطرة – سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغته بنحو أو آخر.(٣)

ولعل الشاعر الجاهلي يصوغ شعره وأساليبه من قوالب، ينفخ كل جيل فيها من روحه وفكره وعقيدته، ليشكّل الشعر الجاهلي صورةً حقيقية لها.

الجنّ والمكان

ولقد تردد مكان الجن في الشعر الجاهلي، وظهرت صورته موحشة مخيفة، يقطع الشاعر هذا المكان إما بناقته أو بفرسه، مستدلاً على سرعة الفرس أو الناقة، أوعلى شجاعته التي تواجه مخاطر الجن وأهوالهم .

يقول الأعشى:(٤)

وبَلْدةٍ مثْلِ ظَهْرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ   للجِـنِّ بالليل في حافاتها زَجَلُ

---

(١) الألوسي، بلوغ الأرب، ج٢، ص٣٥٨

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص٣٥٨

(٢) محمد عبد المعيد، الأساطير والخرافات عند العرب، ط٤، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٢، ص١٥ــ١٨

(٣) أحمد كمال زكي،" التفسير الأسطوري للشعر القديم"، فصول، م١، ع٣، ١٩٨١م، ص١١٦

(٤) الأعشى، ديوانه، ص٥٩

لا يَنتَمْشي لها بالقيظِ يركَبُها　　إلا الذين لهُم فيما أتَوا مَهَلُ

ويتحدث ابن مقبل عن نعال المطيّ الذي يسقط في الفلاة، ويكون للجنّ نصيب منها، يقول: (١)

فأصبح بالمَوْماةِ رُصعاً سريحُها　　فللإنس باقيه، وللجنّ نادرُه

ويذكر الشنفرى وادي الجن، في قوله:(٢)

وخُوشٍ موًى زادِ الذئابِ مَضِلَّةٍ　.:.　بواطِنُهُ للجنِّ والأُسْدِ مألَفُ

ويتحدث المتنخِّل الهذلي عن المكان والليل الذي يحتضن الجنّ، يقول:(٣)

حتّى يجيءَ وجنُّ الليلِ يُوغِلُهُ　　والشّوكُ في وَضَحِ الرِّجلَيْنِ مَرْكوزُ

بينما نجد لبيد بن ربيعة يذكر مجلس الجن، ويفتخر بأنه فاق الجن في الأمور الشديدة، يقول:(٤)

وخَصْمٍ كَنادي الجنِّ أسقطتُ شأوَهُمْ　　بمُستحصِدٍ ذي مِرّةٍ وصُروعِ

ومن جهة أخرى تحدث الشعراء الجاهليون عن عزيف الجن في هذا المكان المخيف، ويروي الجاحظ أن الأعراب يدّعون أنهم يسمعون عزيف الجان. (٥)

وقد تردد هذا الادعاء والاعتقاد في الشعر الجاهلي بكثرة، يقول الأعشى، واصفاً الأرض المطموسة المسالك التي تعزف فيها الجن، وقد قطعها بناقته الضخمة:(٦)

ويهماءَ تَعْزِفُ جِنّانُها　　مناهِلُها آجِناتٌ سُدُمْ

قطَعْتُ برسّامةٍ جسْرَةٍ　　عُذافِرةٍ كالفَنيقِ القَطِمْ

ويقطع المثقِّب العبدي بناقته الفلاة والأرض واضحة المسالك، ولكن الطريق لا يخلو من أصوات الجن وعزيفهم، يقول:(٧)

كَلَّفْتُها تَهْجيرَ داوِيَّةٍ　　من بَعْدِ شَأوى ليلِها الأبْعَدِ

في لاحبٍ تَعْزِفُ جِنّانُهُ　　مُنْفَهِقِ القَفْرَةِ كالبُرْجُدِ

ويصف المثقِّب حركة البقر الوحشي في هذه الفلاة التي يُسمع فيها أصوات الجن، يقول:(٨)

(١) ابن مقبل، **ديوانه**، ص١٥٧

(٢) ثابت بن جابر، **ديوانه**، تحقيق، إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٥٥

(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج٣، ص١٢٦٤

(٤) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص٧١

(٥) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٧٣

(٦) الأعشى، **ديوانه**، ص٣٧

(٧) المثقب العبدي، عائذ بن محصن، **ديوانه**، تحقيق، حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١م، ص٣٠-٣١

(٨) المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٥٠

فِي بَلْدَةٍ تَعْزِفُ جِنَّانُهَــا فِيهَا خَنَاطِيلُ مِنَ الرُّوَّدِ

بينما يتحدث بشر بن أبي خازم الأسدي عن الفلاة الواسعة، الخالية من الماء، لا حركة فيها، سوى صوت الجنّ وقطع الظباء، وقد قطع الفلاة بناقته السريعة، يقول:(١)

وَخَرْقٍ تَعْزِفُ الجِنَّانُ فِيهِ فَيَافِيهِ يَطِــيرُ بِهَا السِّــهَامُ

ذَعَرْتُ ظِبَاءَهُ مُتَغَوِّرَاتٍ إِذَا ادَّرَعَتْ لَوَامِعَهَا الإِكَــامُ

بِذِعْلِبَةٍ بَرَاهَا النَّصُّ حَتَّى بَلَغْتُ نُضَارَهَا وَفَنِي السَّنَامُ

ويذكر عمرو بن معد يكرب الأرض التي قطعها، لا حركة فيها سوى أصــوات الجن، يقول:(٢)

وَأَرْضٍ قَدْ قَطَعْتُ، بِهَا الهَوَاهِي مِنَ الجِنَّانِ سَرْبَخُهَا مَلِيــعُ

بالمقابل يصادفنا أبو زبيد الطائي بفكرة جديدة، وصورة نادرة، يتحدث فيها عن عزيف الجن، عندما يُشبّه هذا الصوت بغناء الندامى، ولعل أبا زبيد قد تعوّد في رحلاته على هذا الصوت حتى أصــبح نشيداً يلذّ لأذنه سماعه، يقول:(٣)

وَسَمَا بِالمَطِيِّ وَالذُّبَّلِ الصُّــــمِّ لِعَمْيَاءَ فِي مَفَارِطَ بِيدِ

مُسْتَحِنٌّ بِهَا الرِّيَاحُ فَمَا يَجْــتَابُهَا بِالظَّلامِ غَيْرُ هَجُودِ

وَتَخَالُ العَزِيفَ فِيهَا غِنَاءً لِلنَّدَامَى مِنْ شَارِبٍ مَشْهُودِ

ويعلل المسعودي زعم العرب سماعهم عزيف الجان في القفار والوديان، بقوله "... لأن الإنسان إذا صار في مثل هذه الأماكن وتوحد، تفكر، وإذا هو تفكر وجل وجبن، وإذا هو جبن داخلته الظنــون الكاذبة، والأوهام المؤذية، والسوداوية الفاسدة، فصوّرت له الأصــوات، ومثّلــت لــه الأشــخاص، وأوهمته المحال، بنحو ما يعرض لذوي الوسواس ".(٤)

الجن والثور:

ولقد تردد معتقد الثور الذي تصدّه الجن عن شرب الماء في الشعر الجاهلي، فوظّفه الشعراء في قضاياهم وحوادث المجتمع الجاهلي، ومن ذلك قول أنس بن مدرك في قتله سليك بن السُّلَكَة:(٥)

إِنِّي وَقَتْلِي سُلَيْكاً حِينَ أَعْقِلُهُ كَالثَّوْرِ يُضْرَبُ لَمَّا عَافَتِ البَقَرُ

(١) بشر بن أبي خازم، **ديوانه**، تحقيق، عزة حسن، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ص٢٠٣-٢٠٤

(٢) عمرو بن معد يكرب، **شعره**، تحقيق، مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٤م، ص١٣٤

(٣) حرملة بن المنذر، **شعره**، تحقيق، نوري القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص ٥٣-٥٤

(٤) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٣

(٥) الجاحظ، **الحيوان**، ص١٨

ويضرب نَهْشَلُ بنْ حريٍّ المثل في اتِّهام دارم وهم براء، بالثور الذي يُضرب، وما ذنبه إلا أن البقر لم ترد الماء، فحملوه السبب في ذلك، يقول:(١)

أَتَتْرِكُ عــارِضٌ وبنو عَــديٍّ ... وتَغْرَمُ دارِمٌ وهُـــم بَراءُ
كدأبِ الثورِ يُضرَبُ بالهراوَى ... إذا ما عافَتِ البَقَرُ الظِّماءُ

ويوظف الأعشى هذا المعتقد في دفع التهمة عنه، يقول:(٢)

وإنِّي وما كلَّفتُمونـــي وربِّكُــمْ ... ليَعْلَمَ مَنْ أمسَـــى أعــقَّ وأحْرَبا
كالثَّورِ والجنِّيُّ يضْرِبُ ظَهْرَه ... وما ذَنْبُهُ أن عافَتِ الماءَ مَشْرَبـــا
وما ذَنْبُهُ أن عافتِ الماءَ باقِرٌ ... وما إنْ تَعافُ الماءَ إلا لِيُضْرَبـــا

ويتكرر هذا المعتقد عند عوف بن الخرع، حين هجاه جماعة من طيء، يقول:(٣)

تَمنَّتْ طَيِّءٌ جَهْلـــاً وجُبنـــاً ... وقد خالَيْتُهم فأَبوْا خِلاتـــــــي
هَجَوْني أن هَجوتُ جِبالَ سلمى ... كَضَرْبِ الثَّوْرِ لِلبقرِ الظِّمـــاءِ

ويتحدث الهيبان الفهميّ عن ضرب الثور بلا ذنب أو جرم ارتكبه، سوى أن البقر عافت الماء، وحمّل الثور ذنب غيره، يقول:(٤)

كما ضُرِبَ اليَعْسُوبُ أن عافَ باقِرٌ ... ما ذَنْبُهُ أنْ عافَتِ الماءَ باقِرُ

الجن والإبل:

ظهرت الناقة العيْسَجُور في الشعر الجاهلي لعلاقتها بالسعلاة ساحرة الجن، ووصفوها بالجنون، يقول امرؤ القيس:(٥)

طوى السَّيْرُ كَشْحَيْ عَيْسَجُورٍ كأنَّما ... بها أَوْلَقٌ يَعْتادُها وجُنُـــونُ

ويتحدث الأعشى عن ناقته في سيرها، ويصف سرعتها، فينسب هذه السرعة إلى مسٍّ قد أصابها من الجنّ، يقول:(٦)

وتُصبِحُ من غِبِّ السُّــرى وكأنَّما ... ألمَّ بها من طائفِ الجنِّ أَوْلَقُ

وكذلك نجد عند ابن مقبل، يصف ناقته التي تدفقت في سيرها، وكأن شيطاناً في رأسها، يقول:(٧)

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص١٩. وهو شاعر مخضرم.
(٢) الأعشى، **ديوانه**، ص١١٥
(٣) الجاحظ ، **الحيوان** ، ج١، ص١٨
(٤) **المصدر السابق**، ج١ ، ص١٩
(٥) امرؤ القيس، **ديوانه** ، ج٢ ،ص٦٩٧
(٦) الأعشى، **ديوانه** ، ص٢٢١
(٧) ابن مقبل، **ديوانه** ، ص٢١١

كأن بها شَيْطانَةً من نجائها إذا أصبحتْ دفْقاءَ بالمشي عَيْهلا

الجنّ والخيل

كانت الخيل الوسيلة الأقوى في خوض الحرب وقلب موازين المعركة، وكان لصبرها في ساحة الحرب، وسرعتها في الكرّ والفرّ صورة بارزة في الشعر الجاهلي، وهذا ما جعلهم يحتفلون بنتاج الخيل، ويتفاخرون في مربطها. وأما علاقتها بالجن فلقد مرّ معنا سابقاً أن الجن تحضر الفرس، ولعل ذلك من الهوَج الذي يصيبها في سيرها نحو الحروب وغيرها، وما تنجزه من مهام في المعركة، لا يستطيعه إلا الجنّ. ولقد وصف ابن مقبل سرعة فرسه، وما أصابه من رعدة، وكأن جنّاً حضرته، يقول:(١)

يقرفزُ الفأسَ بالنّابَيْنِ يخلعُهُ في أفْكَلٍ من شُهودِ الجنّ مُحْتَضِرِ

ويتحدث عبيد بن الأبرص عن الخيل الضامرة، ويفتخر بها وبنسلها حتى أصبحت بعد إضمارها كالسعالي في خفّة حركتها وسرعتها، يقول:(٢)

أوحشَتْ بعد ضُمَّرٍ كالسَّعالي من بناتِ الوجيهِ أو حَـلاَّبِ

ويُشبّه عمرو بن كلثوم التغلبي خيله في سرعتها بالجن، يقول:(٣)

إذا أسهلت خَبَّتْ وإن أحزنت وجَتْ وتحسبها جِنّاً إذا سالتِ الجَنَمْ

ويقول عدي بن زيد العبادي:(٤)

شَاءَنا ذُو مَيْعَةٍ يُبْطِرُنا خَمَرَ الأرضِ وتَقْديمَ الجِنَنْ

وتبرز صورة الخيل في سرعتها الهائلة، كأن بها مسّاً من جنون، يقول أحدهم:

كأنّه لما تداني مَقْرَبُــــهْ وانقطعتْ أوْذامُه وكُرَبُـــــهْ

وجاءت الخيلُ جميعاً تَذْنُبُهْ شيطانُ جنٍّ في هواء يرقُبُهْ

أذنب فانقضَّ عليه كوكَبُهْ (٥)

وأكثر ما ورد في الشعر الجاهلي في العلاقة بين الجن والخيل، تشبيه الخيل بالسّعلاة، في سرعة حركتها، ولقد وصف عنترة خيْلَ أعدائه في الحرب بذلك، وشبهها بالسعالي، يقول:(٦)

أُمارسُ خيلاً للهجيم كأنها سعالي بأيديها الوشيجُ المقوّمُ

(١) عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص٩٨

(٢) ابن مقبل، **ديوانه** ، ص٢١

(٣) عمرو بن كلثوم، **ديوانه** ، تحقيق : إيميل بديع يعقوب ، ط١ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩١م ، ص٥٨

(٤) عدي بن زيد العبادي، **ديوانه** ، تحقيق : محمد جبار المعيبد ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٥م، ص١٧٤

(٥) الجاحظ، **الحيوان** ، ج٦ ، ص١٧٢

(٦) عنترة بن شداد العبسي ، **ديوانه** ، تحقيق : محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، مصر ، ص٢١٨

بينما يصف الأعشى خيول ممدوحه، ويشبهها في سرعتها بالسعالي، فيقول:

تروحُ جيادُهُ مثْلَ السعالي   حوافرُهُنّ تهتضمُ السِّلاما

أما لبيد بن ربيعة فيرثي النعمان بن المنذر، ويذكر خيله التي تحمل الفرسان على ظهورها، ويشبهها بالسعالي، يقول:(١)

عليهنّ وِلْدانُ الرِّهانِ كأنّها   سَعالٍ وعِقْبانٌ عليها الرّحائلُ

ويهدد دريد بن الصمة أعداء قبيلته بالخيول التي تشبه السعالي، يقول:(٢)

فانظروها كالسّعالي شُزّباً   قَبْلَ رأْسِ الحَوْلِ إنْ لم أُخْتَرَمْ

ويفعل ذلك أيضا المهلهل بن ربيعة، حين هدد قبيلة بكر بفرسان وخيول كالسعالي، يقول:(٣)

سعالياً يحْمِلنَ من تغْلِبٍ   فِتْيانَ صِدْقٍ كلُيُوثِ الطريقْ

ويهدد الأشتر النخعي بغارة شعواء، تغدو خيولها كالسعالي، يقول :(٤)

إنْ لم أشُنَّ على ابن حرْبٍ غارةً   لم تَخْلُ يوماً من نِهابِ نُفُوسِ

خيــــلاً كأمثالِ السعـــالي شُـــزّباً   تغْدو ببيضٍ في الكريهةِ شُوسِ

أما عمرو بن قميئة فيتحدث عن الفرسان، وعن خيولهم في الحرب، ويشبهها بالسعالي يقول:(٥)

أليسوا الفوارسَ يومَ الفرا   تِ والخيلُ بالقومِ مثْلُ السعالي

ويفتخر دريد بن الصمة بعد ثأره لأبيه بالفرسان والمشاة، ويوظف السعالي لتصوير خيول فرسانهم، يقول:(٦)

على جُرْدٍ كأمثالِ السعالي   ورَجْلٍ مثْلِ أهْمِيَةِ الكثيبِ

ولقد افتخر عبيد بن الأبرص بقيادة قبيلته للحرب خيولاً تُشبه السعالي في النشاط والسرعة، يقول:(٧)

نحن قُدْنا منْ أهاضيب الملا الـ   ـخيل في الأرسانِ أمثالَ السعالي

(١) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص٢٥٩

(٢) دريد بن الصمة، **ديوانه**، ص١١٢

(٣) عدي بن ربيعة بن الحارث، **ديوانه**، تحقيق، أنطوان، محسن القوال، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥م، ص٥٨

(٤) المرزوقي، أبو علي بن محمد بن الحسن (ت٤٢١هـ/١٠٣٠م) : **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق، عبد السلام هارون، وأحمد أمين، دار الجيل، بيروت، ج١، ص١٤٩-١٥٠

(٥) عمرو بن قميئة بن سعد بن مالك، **ديوانه**، تحقيق، حسن كامل الصيرفي، ط٢، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٥٨

(٦) دريد بن الصمة، **ديوانه**، ص٣٦

(٧) عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص١١٦

وتحدث امرؤ القيس بنُ عمرو بن الحارث السكوني، عن خيل قبيلته ومهاجمتها لأعدائهم، كأنها السعالي، يقول:(١)

سَمَوْنا لهم بالخيل تَرْدي كأنّها سعالٍ وعِقْبانُ اللِّوى حين تُرْكَبُ

أما الحطيئة فيوظف صورة السعالي في السِّلْم، حين يشبه الخيل وهي تقذف بأولادها، بالسعالي، فيقول مادحاً :(٢)

ويقُودُ الأجيادَ تقذفُ بالأسـ ـلاءِ شُعْثاً كأنّهنّ السعالي

الجن والإنسان:

تردّد في الشعر الجاهلي هذه العلاقة بين الجن والإنسان، ووظّف الشاعر الجاهلي صورة الجنّ في تشبيهات وصور عدّة، منها ما لها علاقة بالرجل، ومنها ما لها علاقة بالمرأة، وأكثر الصور وروداً بالنسبة للعلاقة الأولى، هو تشبيه الفرسان بالجن؛ للقوة الخارقة والسرعة الخاطفة، فالشعراء إذا أرادوا أن يمدحوا فرسان قبائلهم استخدموا الجنّ رمزاً، وصورةً مؤثرةً للنيل من الأعداء، ومن هؤلاء زهير بن أبي سلمى الذي رسم لفرسان قبيلته صورة دموية، يقول:(٣)

بخيلٍ، عليها جِنّةٌ عبقريّةٌ جديرون يوماً، أن ينالوا، ويستعلوا

وإنْ يُقتلوا فيُشتفَى بدمائهم وكانوا، قديماً، من مناياهُمُ القَتْلُ

ويقول النابغة الذبياني:(٤)

وضُمْرٌ كالقداحِ مُسَوَّماتٌ عليها مَعْشَرٌ أشباهُ جِنٍّ

ويصور العباس بن مرداس الخيل في غمار المعركة، ويفتخر بفرسان قبيلته ويشبههم بالجن، يقول:(٥)

وخيلٌ تَكدّسُ بالدارعيـ ـنَ تُنحر بالروع أو تُعقرُ

عليها فوارسُ مخبورةٌ كجِنٍّ مساكنُها عبقرُ

أما عامر بن الطفيل فيفتخر بفرسان قبيلته، قائلاً:(٦)

ونحنُ وقفْنا بالمُشقّرِ مَوْقِفاً كريماً ترى الفُرسانَ من طَعْنه قُعْسا

(١) ابن ميمون، **منتهى الطلب**، ج٨، ص٢٧٠

(٢) جرول بن أوس، **ديوانه**، تحقيق، نعمان محمد أمين طه، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٤٥

(٣) زهير بن أبي سلمى، **شعره**، تحقيق، فخر الدين قباوة، ط١، دار الآفاق الجديدة، ص٨٧

(٤) زياد بن معاوية بن ضباب، **ديوانه**، تحقيق،محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٦م، ص٢٥٤

(٥) العباس بن مرداس، **ديوانه**، ص٧٥

(٦) عامر بن الطفيل، **ديوانه**، تحقيق، أنور أبو سويلم، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٧٣

بِخَيْلٍ عليها جِنَّةٌ عبقَـريَّةٌ   وفتْيَـانِ حَـربٍ لا تَـرى فيهمُ نِكْسَا

ويتحدث الشنفرى عن الغارة التي قام بها بسرعة خاطفة، إذ لا يستطيع أن يقوم بهـا أحـد سـوى الجن، يقول مفتخراً:(١)

فإنْ يكُ من جنٍّ لأبْرحُ طارقاً   وإن يكُ إنْسًا ماكَها الإنْسُ تَفْعَلُ

ويتجه ابن مقبل في تشبيه الفرسان بالجن إلى صورة أهدأ من سابقاتها، يقول:(٢)

وحيٌّ حِلالٍ قد رأينا ومجْلسٍ   تعادى بجِنَّانِ الذُحُولِ قَنابلُـهُ

لكن المهلهل ينحى منحًى آخر في الصورة، حين افتخر بقتله الكثير من آل بكر، وقارن قتلاهم بعدد الجن، بل إنهم يفوقونهم عدداً، ومع هذا استطاع أن يقتل منهم الكثير، يقول:(٣)

لو كنت أقتلُ جِنَّ الخابلين كما   أقتُلُ بكْرًا لأضحى الجِنُّ قد نفدا

بل إنه غالى في حديثه حين جعل قوة الجن تتضاءل أمام قوة قبيلته، يقول:(٤)

فالإنسُ قد ذلَّتْ لنا وتقاصرتْ   والجنُّ من وقْعِ الحديدِ المُلْبِسِ

وينهج الفِنْدُ الزِّمَّاني النهج نفسه، فيصوِّر خوف الجنِّ من قوة قومه، يقول مفتخراً:(٥)

إنَّا قومٌ ترى الجِنُّ لنـا   سَوْرةً منها جميعاً تُستَطارُ

ويفتخر ابن مقبل بكثرة فرسانهم، حتى لتهابها الجن، يقول: (٦)

بجَمْعٍ رأتْهُ الجِنُّ فاخْتشَعَتْ له   وللشَّمْسُ أدنى للخُسوفِ وأكْسَفُ

وبعيداً عن صورة الحرب، يمدح الحارث بن حلِّزة اليشكري عمرو بن هند، ويذهب إلى أن الجـن بمثل هذا الممدوح كاشفت الناس، ففخره لا يخفى على أحد، يقول:(٧)

إرَمِيٌّ بمثْلِه جالَتِ الجِنُّ   فآبت لخَصْمِها الأجْلاءُ

ويشبِّه لبيد بن ربيعة العامري الشباب بالجن؛ للنشاط والقوة، يقول :(٨)

ومَنْ فادَ من إخوانِهمْ وبنيهِم   كُهولٌ وشُبَّانٌ كجِنَّةِ عبْقَرِ

---

(١) الشنفري، **ديوانه**، ص ٧١

(٢) ابن مقبل، **ديوانه**، ص ٢٤١

(٣) المهلهل، **ديوانه**، ص ٢٤

(٤) **المصدر السابق**، ص ٤٩

(٥) ابن ميمون، **منتهى الطلب**، ج٩، ص ٣٣

(٦) ابن مقبل، **ديوانه**، ص ١٩٤

(٧) الحارث بن حلزة، **ديوانه**، تحقيق، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ص ٢٦. وانظر: الجـاحظ، **الحيـوان**، ج٦، ص ١٧٤

(٨) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص ٥٤. فاد: مات

كما شبه سادة القوم، وهم قيام في مجلس الملك بالجن، يقول:(٩)

ومقامةٍ غُلْبِ الرّقابِ كأنّهم جنٌّ لدى طَرَفِ الحصيرِ قيامُ

وفي حديث آخر يشبه ابن مقبل أسياد القوم في المجالس بالجن في هيئتهم ولباسهم، يقول: (١)

ومَجالسٍ تمشي الغطارفُ بينها كالجنّ لَيْسَ لبُوسُهُمْ بنمارِ

وبالمقابل يتحدث لبيد بن ربيعة عن الجماعة الحاقدة، في مجلس من مجالس النعمان بن المنذر، يقول:(٢)

غُلْبٌ تَشَذَّرُ بالذُّحولِ كأنّها جنُّ البديِّ رواسياً أقدامُها

وأما صورة الجن فيما يتعلق بالمرأة، فيبدو أن الثقافة العامة عند شعراء الجاهلية، تغذّي فكرة واحدة، وهي فكرة الجمال الذي يتمتع به الجن، ولقد مرّ معنا سابقا أنّ الجن تتشكل في صور النساء وفي أجمل زينة، وبالتالي فإن الشاعر الجاهلي يبحث عن فكرة مجردة يغذي بها صورته عن المرأة، دون أن يتمكن من تفصيل الصورة، ليعطي القارىء والمستمع حرية التخيل والتفصيل، إذا لا يمكن تحديد الصورة الميثولوجية، فالتشبيه بالجن تشبيه ميثولوجي، يدخل في الإطار العقدي، لذا فإن هذا التشبيه أو الصورة تخرج من رحم واحد، وهو رحم جماعي، وثقافة جماعية، وميثولوجيا متوارثة عبر مراحل زمنية مختلفة.

إن تكرار هذه الصور وتوحّدها في الفكرة، تمنحنا تلك النتيجة، وتذهب بنا إلى أن حكايات وصوراً كثيرة وغريبة، عن الجن عند عرب الجاهلية ضاعت فيما ضاع من الشعر الجاهلي.

وعلى كل حال فإن الشعراء الجاهليين رصدوا العلاقة الجمالية بين المرأة والجني، ومن ذلك تصريح ابن مقبل عن الحبيبة بأنها من الجن؛ لجمالها الفائق، يقول:(٣)

إذا قيلَ: منْ دَهْماءُ ؟ خَبّرْتُ أنها من الجنّ لم يَقْدحْ لها الزّنْدَ مادحُ

ونجد عمرو بن شأس - وهو شاعر مخضرم- يتحدث عن فتاة تشبه الجنّية لجمالها، يقول:(٤)

تَراءتْ لنا جِنّيّةً في مَجاسدٍ وثَوْبَيْ حريرٍ فوْقَ مِرْطٍ مُرَحّلِ

وأَهْلَلْتُ لمّا إنْ عرفْتُ بأنّه على الشّحْطِ طَيْفٌ من حَبيبٍ مُؤمّلِ

أما يَنْهَس بن عبد الحارث فيرفع جمال الحبيبة وفتنتها إلى جمال الجنّ، يقول: (٥)

---

(٩) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص

(١) ابن مقبل، **ديوانه**، ص١٢٠

(٢) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١٧

(٣) ابن مقبل، **ديوانه**، ص٤٣

(٤) ابن ميمون، **منتهى الطلب**، ج٨، ص٦٣-٦٤

(٥) المصدر السابق، ج٩،ص٣٣.

فنهضتُ أنْظُرُ ما الخيالُ فراعني   والعيْنُ غيْرُ حديثةٍ بغرارِ

فرأى لها شَبهًا وليس بعـــارفٍ   جدًّا وليس بمُمْعِنِ الإنكـارِ

كالجِنِّ تعـرفُها إذا ما أقبلــتْ   وتكادُ تُنْكِـرُها مع الإنْثارِ

بل إن الجن لا يملكون جمال الحبيبة عند الأسود بن يعفر، فهي تشفي براحتها الزكية السقيم، حتى إن الجنّي لو رآها لاصطفاها من بين النساء، ولعل هذا إشارة إلى فكرة الزواج بين الجن والإنس، يقول :(١)

ولو لَقِي النعمانُ حيًّا لنالَهـا   ولو بعث الجنّيُ في الناس يصطفي

لغاضَ عليها ذاتَ دلٍّ وميسمٍ   ووجهٍ كدينار العزيزِ المشـوَّفِ

لكن الجنّي الذي يصطفي فتاة الأسود بن يعفر، يصبح حارساً وخادماً لفتاة الأعشى، فهو يشبهها بالدرّة التي يحرسها ماردٌ من الجنّ، يقول:(٢)

وماردٌ من غُواةِ الجنِّ يَحْرُسُها   ذو نيقـةٍ مُسْـتَعِدٌّ دونَـها تَـرَقا

ليستْ له غفلَةٌ عنها يُطيفُ بها   يخشى عليها سُرَى السّارينَ والسَّرَقا

ويشبّه لبيد بن ربيعة القيان اللواتي يشربْنَ بالجن؛ لجمالهنَّ وقوامهنَّ الممشوق، يقول:(٣)

يُروِي قَوامحَ قبْلَ الليلِ صادقةً   أشباهَ جِنٍّ عليها الرَّيْـطُ والأُزُرُ

وفي حوار طويل يتحدث الأعشى عن الفتاة والجنّي الذي بعثه ليُحاجِجها في خيمتها، يقول :(٤)

فبعثتُ جنيًّا لنا   يأتي برَجْعِ حديثِها

ولم ينسَ الشعراء الفكرة الميثولوجية عن السعلاة، التي تتحدث عن جمالها وزينتها، فوظفوها في صورهم الشعرية، ومن هؤلاء الأعشى الذي شبّه النساء في جمالهنّ بالسعالي، يقول:(٥)

وشُيوخٍ حرْبَى بشطَّيْ أريكٍ   ونساءٍ كأنّهُنّ السّعالي

لكن لبيد بن ربيعة ينهج في صورته الشعرية نهجاً آخر، حين يرثي النعمان بن المنذر، فيشبه سائلات المعروف في حالهنّ وقبحهن، والأرامل، بالسعالي، يقول:(٦)

لِيبْكِ على النُّعْمانِ شَرْبٌ وقَيْنَةٌ   ومُخْتَبِطاتٌ كالسَّعالي أرامِلُ

(١) الأسود بن يعفر، ديوانه، ص٤٩

(٢) المصدر السابق، ص٤٣

(٣) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص٦٦

(٤) الأعشى، ديوانه، ص٢٥٣

(٥) المصدر السابق، ص١٣

(٦) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص٢٥٧

أثر المخالفة الصوتية بين (العلل وأشباهها) في بناء الكلمة العربية

د. محمود سالم خريسات*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/١٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١١

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى ملاحظة أثر المخالفة الصوتية بين (الحركات وأشباهها) في بناء الكلمة العربية، وذلك في جوانب لغوية مختلفة. ولمعرفة ذلك تتبع الباحث مفهوم المخالفة عند القدماء والمحدثين، وغايتها، وحكمها، والاختلاف في المصطلح الدال عليها، ثم عرض لأثر المخالفة في مسائل لغوية مختلفة، وبعض وجوه القراءات القرآنية، وبيّن الباحث ما قيل في هذه المسائل مما يتصل بموضوع المخالفة.ومن هذه المسائل حركة نون المثنى، ونون جمع المذكر السالم، ونون الأفعال الخمسة، ونون التوكيد الثقيلة، وتحريك تاء جمع المؤنث السالم بالكسرة في حالة النصب، وبعض الصيغ الصرفية، ونماذج من القراءات القرآنية.وتوصل الباحث إلى أنّ للمخالفة الصوتية بين (الحركات وأشباهها) أثرًا واضحًا لا يمكن تجاهله ولا إهماله في أيّ دراسة صرفية أو صوتية تعرض لمسائل هذه الظاهرة.

الكلمات الدالّة: المخالفة الصوتية، توالي الأمثال، الأصوات، تقليل الجهد، الحركة، شبه الحركة.

Abstract

The effects of dissimilation between vowels and semi- vowels in the Arabic word

Dr. Mahmood Salim Khraisat

The study aims at investigating the effects of dissimilation between vowels and semi-vowels in the Arabic word from different linguistics aspects. The researcher has tracked the concept of dissimilation in the old and modem linguists, its purpose, its judgment and the disagreement in terms that demonstrating it. The researcher also tackles the effects of di:similation in other linguistics issues and some Quranic reciting' variations. The researcher has shown what has been said in regard the dissimilation issues such as the issue of the noon of dual, the noon of the sound mRsculine plural, the noon of the five verbs, the noon of the heavy emphasis, the taa of the sound feminine plural in the subjunctive mood, some morphological forms and some Quranic reciting. The researcher concluded that the dissimilation has clear and undeniable effect that can not be ignored or disregarded in any morphological or phonetical study tackling such issues.

* قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء الخاصة.

المخالفة عكس المماثلة، فإذا كانت المماثلة تسعى إلى تماثل الأصوات المتقاربة تماثلا كليًا أو جزئيًا، فإنّ المخالفة تسعى إلى المباعدة بين الأصوات المتماثلة أو المتشابهة. لكن الظاهرتين تهدفان إلى غرض واحد. ذلك أن طلب الخفة، وتقليل الجهد المبذول، وتسهيل طريقة النطق، هو من أهم ما تسعى إليه هاتان الظاهرتان، وفي هذا يقول محمد جواد النوري: "ولا شك في أنّ هذا التعاقب المتخالف وغير المتماثل للحركات في تلك التشكلات البنيوية من شأنه أن يحقق نوعاً من اليسر والانسجام النطقي بين الأصوات المتجاورة ، وخاصة أنّه يؤدي إلى إحداث انتقال رتيب، أو تنقل منتظم بين الحركات السهلة أو الخفيفة، والحركات المغايرة لها في هذه الصفة"(١).

وتعدّ المخالفة الصوتية مسؤولة عن خلق تشكيلات بنيوية مختلفة لكثير من الكلمات المضعّفة في الأصل والتي حدثت فيها مخالفة صوتية بين المتماثلين أو المتشابهين. (٢) ومن هنا فالمخالفة الصوتية تسهم في زيادة مباني العربية، وزيادة مفرداتها.

كثرت تعريفات الدارسين للمخالفة الصوتية، فهي عند إبراهيم أنيس أن الكلمة قد تشتمل على صوتين متماثلين كل المماثلة ينقلب أحدهما إلى صوت آخر لتتم المخالفة بين الصوتين المتماثلين. (٣)

فإبراهيم أنيس يشترط أن يكون الصوتان اللذان تقع بينهما المخالفة متماثلين تماثلاً تاماً، أي أنهما متفقان في المخرج والصفات، وبالتالي فالصوتان صوت واحد مكرر.

وشرط التماثل التام ذكرهُ كذلك عبده الراجحي في تعريفه لهذه الظاهرة الصوتية، قال: "أما المخالفة فتحدث في الكلمات التي تشتمل على صوتين متماثلين كل التماثل".(٤) وغالب فاضل المطلبي من الذين يرون أنه يشترط لحدوث المخالفة الصوتية أن يكون الصوتان متجاورين ومتماثلين تماماً. (٥)واشترط رمضان عبد التواب لحدوث المخالفة الصوتية أن يكون الصوتان متماثلين تماثلاً تاماً، وأن يكونا في كلمة واحدة. (٦)لكنه لم يشترط التجاور التام بين الصوتين حتى

(١) ينظر: النوري، محمد جواد، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، **البلقاء للبحوث والدراسات**، م٢، ع١، ١٩٩٢، ص ١٠٥.

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٠١.

(٣) أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩، ص ٢١٠.

(٤) الراجحي، عبده، **اللهجات العربية في القراءات القرآنية**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، ص ١٤٣.

(٥) انظر: المطلبي، غالب فاضل، **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة**، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ١٩٧٨، ص ١١٦.

(٦) انظر: عبد التواب، رمضان، **لحن العامة والتطور اللغوي**، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص ٤٠، عبد التواب، رمضان، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض، د.ت، ص ٣٧. وعبد التواب، رمضان، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، م٥٠، ج١، ١٩٧٥، ص ١٦٣.

تتم المخالفة، قال: "وليس من اللازم أن يكون الصوتان متجاورين في الكلمة".[١] وشرط التماثل التام قال به كل من: صبيح التميمي[٢]، و عبد القادر مرعي الخليل[٣]، و أحمد علم الدين الجندي[٤]، وعبد الغفار حامد هلال[٥].

ويرى الباحث أنّ شرط التماثل التام ضروري لحدوث المخالفة بين الصوامت فقط، أما العلل وأشباهها فليس من الضرورة أن يكون الصوتان متماثلين تماثلا تاماً، ولا متجاورين تجاوراً مباشراً حتى تحدث بينهما مخالفة صوتية. ومن هنا فقد ذهب جان كانتينو (Jean Cantineau)إلى أنّ التباين يحدث في المثلين أو في الصوتين المشتركين في الصفات، أي المتقاربين إذا كانا متجاورين[٦]. وهذا ما يراه كذلك صلاح الدين حسنين[٧]، وكذلك فوزي الشايب[٨]. والطيب البكوش[٩]، ومولاي عبد الحفيظ[١٠]. بينما لم يشترط محمود فهمي حجازي التماثل التام ولا التجاور لحدوث المخالفة الصوتية[١١].

ويرى برتيل مالمبرج(Malmberg, Bertil) أنه إذا كان الصوتان متجاورين تماماً ولا يفصل بينهما فاصل، فإنّ الناتج ممايزة وليس مخالفة، قال: "أما إذا كان الفونيمان متصلين عُرف بالممايزة"[١٢]. ويرى علي عبد الواحد وافي أن الصوتين المتماثلين إذا تجاورا أو تقاربا فإنهما يتنافران أحياناً[١٣]. لذلك تحدث المخالفة بين الصوتين المتماثلين في هذه الحالة.

(١) عبد التواب، **لحن العامة والتطور اللغوي**، ص ٤٠.

(٢) التميمي، صبيح، ظاهرة التخالف الصوتي في تراث علماء العربية، **مجلة كلية الدعوة الإسلامية**، ليبيا، ع٧، ١٩٩٠، ص ٣٦٥.

(٣) مرعي، عبد القادر، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر**، منشورات جامعة مؤتة، ١٩٩٣، ص ١٣٩.

(٤) الجندي، أحمد علم الدين، **اللهجات العربية في التراث**، الدار العربية للكتاب، طبعة جديدة، ١٩٨٣/٣٤٩.

(٥) هلال، عبد الغفار حامد، **أصوات اللغة العربية**، ط٢، ١٩٨٨، ص ٢٨٨.

(٦) كانتينو، جان، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح القرمادي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٦٦، ص ٢٦.

(٧) حسنين، صلاح الدين، **المدخل إلى علم الأصوات**، دراسة صوتية مقارنة، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص ٨١.

(٨) الشايب، فوزي، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٩٨.

(٩) البكوش، الطيب، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ط٣، ١٩٩٢، ص ٧٢.

(١٠) عبد الحفيظ، مولاي، **الإبدال في اللغة العربية**، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٠، ص ٣٠٥.

(١١) حجازي، محمود فهمي، **مدخل إلى علم اللغة**، دار قباء، القاهرة، طبعة جديدة، د.ت، ص ٨٧.

(١٢) مالمبرج، برتيل، **الصوتيات**، ترجمة محمد حلمي هليل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ١٩٩٤، ص ١٢٠.

(١٣) ينظر: وافي، علي، **علم اللغة**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٧، د.ت، ص ٢٩٩.

ولم يُشر أحمد مختار عمر إلى مسألتيْ التماثل والتجاور عند حديثه عن ظاهرة المخالفة الصوتية، فهو يُعرّفها بأنها: "تعديل الصوت الموجود في سلسلة الكلام بتأثير صوت مجاور، ولكنه تعديل عكسي يؤدي إلى زيادة مدى الخلاف بين الصوتين"(١). وهذا ما أشار إليه مالمبرج(Malmberg,Bertil)، إذ قال: "ويُعرّف التغيير الفوناتيكي الذي يؤدي إلى تعميق الفروق بين فونيمين تفصل بينهما فونيمات أخرى بالمخالفة".(٢) ومن هذا المفهوم للمخالفة عند مالمبرج(Malmberg,Bertil) فإنه يشترط أن لا يكون الصوتان متجاورين حتى تحدث المخالفة.

ولم يشر ماريوباي(Pei, Mario) كذلك إلى مسألة التجاور بين الصوتين المتماثلين لحدوث المخالفة، قال: "المخالفة وهي عكس السابقة (يقصد المماثلة)، أي جعل الصوتين المتماثلين غير متماثلين"(٣) فهو بهذا لم يشر إلى المجاورة ولا التشابه.

المخالفة عند علماء السّلف

لقد عرف علماء العربية القدماء ظاهرة المخالفة منذ عهد مبكر، وذلك منذ نشأة الدراسات اللغوية. فقد عرفها الخليل بن أحمد(ت ١٧٠هـ/٧٨٦م)، ولكنه لم يطلق عليها مصطلح المخالفة تحديداً، وإنما استخدم صيغة الفعل لوصف هذه الظاهرة فقال: "وأمّا (مهما) فإنّ أصلها (ماما) ولكن أبدلوا من الألف الأولى هاء ليختلف اللفظ".(٤)

وتتابعت ملاحظات علماء السّلف حول هذه الظاهرة، فجاء سيبويه(ت ١٨٠هـ/٧٩٦م) وكتب باباً سمّاه: "باب ما شذّ فأبدل مكان اللام الياء لكراهية التضعيف"(٥). والشيء الذي يلحظ على هذا العنوان رغم بساطته، أنه يشتمل على أكثر من أمر. فهذا النوع من المضعّف مما تجوز فيه المخالفة يعدّه سيبويه من الشاذ، ثم اختيار أحد أصوات العلّة للمخالفة بين المثلين الصامتين، وذلك لخفتها وسهولة نطقها مقارنة بالصوامت، وخاصة المكررة منها، ثم بيان سيبويه غاية هذا الإبدال – كما وصفه – وهو كراهية التضعيف. علماً بأن سيبويه يتكلم هنا عن المخالفة بين الصوامت فقط.

---

(١) عمر، أحمد مختار، **البحث اللغوي عند العرب**، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ١٣٤.

(٢) مالمبرج، **الصوتيات**، ص ١٢٠.

(٣) باي، ماريو، **أسس علم اللغة**، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٦، ص ١٤٧.

(٤) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ/٧٨٦م)، **العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٥٨.

(٥) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ/٧٩٦م) **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، د.ت، ٤/٤٢٤.

وذكر المبرد(ت ٢٨٦هـ/٨٩٩م) كذلك أن الياء تبدل مكان ثاني المثلين لئلا يلتقي حرفان من جنس واحد[١]. وأشار أبو عبيدة إلى هذه الظاهرة فقال: "العرب تقلب حروف المضاعف إلى ياء[٢]. وقال الفرّاء (ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م): "والعرب تبدل في المشدد الحرف منه بالياء والواو".[٣]

وضمّن ابن جني (ت ٣٩٢هـ/١٠١٨م) كتابه الخصائص باباً أطلق عليه: "باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف"[٤] تكلم فيه عن إبدال إحدى الياءين واواً للمخالفة بين المثلين. وبيّن فيه أن التماثل ثقيل والتخالف أثقل، لكنّ الغاية النهائية من هذه العملية (عملية العدول هذه) هي طلب الخفة. فقد يكون نطق الصوتين المتماثلين في بعض الأحيان ليس سهلاً، ويحتاج إلى جهد عضلي كبير كما في (الحييان) و (الدوّان) و(الدنّار) وغيرها مما يضطر الناطق إلى اللجوء إلى المخالفة بين المثلين للتغلب على هذه الصعوبة وتخفيف الجهد المبذول، ثمّ تحقيق السهولة في النطق. ذلك أن نطق الصوتين المتماثلين المتجاورين يحتاج إلى جهد عضلي أكبر من نطق الصوتين المختلفين المتجاورين، علماً بأن تتابع الأصوات المتماثلة مكروه في العربية وثقيل على المتكلم؛ لذا لجأت العربية إلى المخالفة بين المتماثلين، وفي هذا يقول رمضان عبد التواب: "والسبب في المخالفة من الناحية الصوتيّة، هو أنّ الصوتين المتماثلين محتاجان إلى جهد عضلي في النطق بهما في كلمة واحدة، ولتيسير هذا المجهود العضلي يقلب أحد الصوتين صوتاً آخر"[٥]. فالمقصود هو التخلص من تتابع الأمثال، وذلك بأن يؤدي المتكلم حركة نطقية واحدة، وكان الأصل أن يؤديها مرتين إذا كان الصوتان متماثلين[٦]. ومن هنا فإن ما ذهب إليه ابن جني في هذه المسألة إنما كان للتخلّص من ثقل تكرار الأصوات المتماثلة، وهذا موضّح في موطنه من هذا البحث[٧]. فالهدف هو الهروب من توالي الأمثال لما في تتابعها من صعوبة في النطق وليس

---

(١) المبرد، محمد بن يزيد(ت ٢٨٦هـ/٨٩٩م) **المقتضب**، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت، ٢٤٦/١.

(٢) ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب (ت ٢٤٣هـ/٨٦٦م)، **الإبدال**، تحقيق حسن محمد أشرف، منشورات مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٨، ١٢٣.

(٣) الفراء، أبو زكريا(ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **معاني القرآن**، تحقيق أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، دار السرور، بيروت، د.ت، ٢٦٧/٣.

(٤) ابن جني، أبو الفتح عثمان ، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٩٠، ٢٠/٣.

(٥) عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، ص ٤١.

(٦) انظر: فندريس، **اللغة**، تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، د.ت، ص ٩٤.

(٧) انظر: ص٣١ من هذا البحث، وابن جني، **الخصائص** ٢٠/٣.

البحث عن الأثقل، قال المبرّد: "واعلم أنّ التضعيف مستثقل...، وقوم من العرب إذا وقع التضعيف أبدلوا الياء من الثاني لئلا يلتقي حرفان من جنس واحد"(١).

هذه بعض الإشارات التي تدل صراحة على أنّ علماء السّلف قد عرفوا هذه الظاهرة، وإن لم يفردوا لها أبواباً خاصة وموسّعة في مؤلفاتهم، ومن غير أن يطلقوا عليها مصطلح المخالفة. لكن هذه الإشارات تدلّ على أنهم فطنوا لهذه الظاهرة، ولم يهملوها أو يجهلوها.

لكن يبدو أنّ إبراهيم أنيس لم يكن راضياً عن هذا الجهد المتواضع لعلماء السلف في ما يخصّ هذه الظاهرة اللغوية إذ قال: "ولم يفطن علماء العربية القدماء لهذه الظاهرة، أو لم يولوها ما تستحق من عناية، واضطرب تفسيرهم لها"(٢).

وبعد أن عرض بعض الإشارات التي وردت عند سيبويه وبعض علماء السلف قال معقباً على ذلك: "والحقيقة أن الأمر أكبر من تلك الإشارات التي لا تقنع الباحث المدقق؛ لأننا نلحظ كثيراً من الكلمات التي تشتمل على صوتين متماثلين كل المماثلة يتغير فيها أحد الصوتين إلى صوت لين طويل – وهو الغالب – أو إلى أحد الأصوات الشبيهة بأصوات اللين في بعض الأحيان ولا سيما اللام والنون".(٣)

والباحث إذ يوافق إبراهيم أنيس في ما ذهب إليه من أنّ علماء السلف لم يهتموا بهذه الظاهرة اهتماماً كبيراً، لكنه يرى أنّهم فطنوا لهذه الظاهرة وعرفوها وتكلّموا عنها. ويرى كذلك أن أنيس كان قاسياً في حكمه هذا على القدماء من حيث جهدهم في ما يختص بهذه الظاهرة.

أما أحمد علم الدين الجندي فقد أشار إلى جهود القدماء في هذه الظاهرة، ورأى أنها جهود متواضعة، لكنه لم ينكر هذه الجهود ولم يقلل من أهميتها رغم قلتها، قال: "ونرى نتفاً من تلك الظاهرة في كتب العربية".(٤)

والمخالفة ظاهرة صوتية تشيع في معظم اللغات، ولكنها في العربية قليلة مقارنة بغيرها من اللغات من جهة، وبشيوع ظاهرة المماثلة الصوتية من جهة أخرى. وفي هذا يقول فوزي الشايب: "والمخالفة بوصفها أثراً لقانون الاقتصاد في الجهد ظاهرة صوتية تشيع في معظم اللغات، وقد ذهب بعضهم إلى أنّ المخالفة أقلّ من المماثلة".(٥)

(١) المبرد، **المقتضب**، ٢٤٦/١، وانظر: سيبويه، **الكتاب**، ٤٢٤/٤.
(٢) انظر: أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٢١٠ – ص ٢١١.
(٣) **المرجع السابق**، ص ٢١١.
(٤) الجندي، **اللهجات العربية في التراث**، ٣٤٩/١.
(٥) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٩٨.

وقد تبين للباحث من معرفته بالظواهر الصوتية في اللغة العربية أنّ المخالفة المختصة بالعلل وأشباهها أقل من المماثلة الصوتية بشكل عام، أما في ما يخصّ الصوامت والعلل معاً فالمخالفة في العربيّة ليست نادرة ولا قليلة. وقد أشار برجشتراسر(G.Bergstrasser) إلى أنّ المخالفة نادرة في العربية مقارنة بالمماثلة، كما أنها نادرة مقارنة ببعض أخواتها الساميات. قال: "والتخالف نادر بالنسبة إلى التشابه، وهو نادر في اللغة العربية بالنسبة إلى بعض اللغات السامية الباقية، خصوصاً الأكادية والآرامية"(١). والواقع أن المخالفة ليست نادرة في العربيّة، وهذا ما يؤيده فوزي الشايب من خلال مخالفته لرأي برجشتراسر(G.Bergstrasser) في هذه المسألة. قال: "ونحن لا نعتقد هذا الذي ذهب إليه برجشتراسر(G.Bergstrasser) من ندرة التخالف في اللغة العربية"(٢). والباحث يوافق الشايب في ما ذهب إليه في هذه المسألة.

وقد أشار كارل بروكلمان(C. Brockelman) إلى أنّ هذه الظاهرة، أعني المخالفة الصوتية قد حدثت في الساميّة الأولى. (٣)

الغاية من المخالفة

ليس من شك في أنّ معظم التغيّرات الصوتية التي تطرأ على أصوات اللغة إنما حدثت وتحدث استجابة للبحث عن الأسهل، فالإنسان بطبعه ميّال للأسهل، والتقليل من الجهد المبذول. ولأنّ تكرار الصوت الواحد يُعدُّ ثقيلاً على اللسان، فقد لجأ الناطق بالعربية إلى البحث عن وسيلة للتخلص من هذا الثقل الناجم عن صعوبة النطق بالمتماثلين نسبياً، فكانت المخالفة بينهما بأن يستبدل بأحدهما صوتٌ آخر من أصوات اللين وأشباهها. وفي هذا يقول إبراهيم أنيس: "وهذا التطور هو إحدى نتائج نظرية السهولة التي نادى بها كثير من المحدثين، والتي تشير إلى أنّ الإنسان في نطقه يميل إلى تلمّس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى مجهود عضلي، فيبدل مع الأيام بالأصوات الصعبة في لغته نظائرها السهلة"(٤) وهو يشير هنا بالدرجة الأولى إلى المخالفة الصوتية بين الصوامت.

أمّا عن علّة هذا التغيير فقال أنيس: "والسرّ أنّ هذين الصوتين المتماثلين يحتاجان إلى مجهود عضلي للنطق بهما في كلمة واحدة. ولتيسير هذا المجهود العضلي يُقلب أحد الصوتين إلى

---

(١) برجستراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ص ٣٥.

(٢) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٩٨.

(٣) بروكلمان، كارل، **فقه اللغات السامية**، ترجمة رمضان عبد التواب، منشورات جامعة الرياض، ١٩٧٧، ص ٧٨.

(٤) أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٢١١.

تلك الأصوات التي لا تستلزم مجهوداً عضلياً كأصوات اللين وأشباهها".(١)

ومثل هذا هو رأي رمضان عبد التواب في علّة حدوث هذه الظاهرة فهو يرى أنّ المخالفة طريقة من طرق التخلص من كراهية توالي الأمثال، قال: "وليس الحذف هو السبيل الوحيد للفرار من كراهية توالي الأمثال في العربية، بل هناك طريق آخر هو قلب أحد الصوتين المتماثلين صوتاً آخر . . . ، وهو ما يسمى بالمخالفة الصوتية".(٢)

ولا يختلف رأي غالب فاضل المطلبي عمّا سبق في علّة حدوث هذه الظاهرة الصوتية، إلاّ أنه يرى أنّ قبيلة تميم إنما كانت تعمد إلى المخالفة للتخلص من المكرر غير المدغم، وفي هذا يقول: "وأكبر ظني أنّ المخالفة عند تميم كانت أيضاً للتخلص من الفك، وذلك أن كراهية الفك خصيصة من خصائص اللهجة التميمية فهي تميل غالباً إلى إدغام المثلين، فإذا تعذّر ذلك عمدت إلى المخالفة، فقلبت الثاني منهما ياءً، أو إلى التخلص من أحد الصوتين"(٣)، يقصدُ بذلك نوعاً من المخالفة السلبية، أي المخالفة بين المثلين بحذف أحدهما. وهو هنا يتكلم عن المخالفة بين المثلين الصامتين (المخالفة بين الصوامت).

ورأي عبد الغفار حامد هلال في هذه المسألة لا يختلف كثيراً عن الآراء السابقة، إلاّ أنه يشير إلى كراهية النطق بالصوت المكرر، وأظن أنّ الكراهية غير الثقل، ذلك أنّ الثقل يتعلق بالجهد المبذول في النطق من جهة المتكلم، ومن هنا فليس للثقل أثر على المستمع، أي أنّ الثقل يقتصر تأثيره على أحد جانبي العملية الصوتية (الحدث الكلامي)، أعني المتكلم والمستمع، أما الكراهية فقد تكون من جهتي الناطق والسامع على السواء، وذلك لارتباطها بالثقل من ناحية المتكلم، وبالإيقاع الموسيقي من ناحية المستمع، هذا الإيقاع الذي يؤثر فيه تكرار الصوت أو إدغامه أو المماثلة أو المخالفة بين الأصوات. ومن هذا المنطلق فإن الباحث يرى أنّ غاية المخالفة ليست محصورة في التسهيل على الناطق، والتخفيف من الجهد المبذول. إنما هناك جانب مهم يرتبط بالمستمع من الناحية الموسيقية والمواءمة بين الأصوات من هذه الناحية؛ لأن الحدث الكلامي لا يكتمل من جانب المتكلم وحده، بل لا بدّ من جانب آخر وهو السامع أو المستمع الذي لا يقل أهمية

(١) **المصدر السابق**، ص٢١١، وانظر مطر، عبد العزيز، **لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة**، دار المعارف، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٦١.

(٢) عبد التواب، رمضان، **بحوث ومقالات في اللغة**، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، ط١، ١٩٨٢، ص ٥٥، وانظر: **لحن العامة والتطور اللغوي**، ص ٤١.

(٣) المطلبي، **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة**، ص ١١٧.

عن المتكلم باعتباره متلقيًا لهذا الحدث الكلامي ومستقبلاً لهذه الرسالة الصوتية. يقول عبد الغفار هلال: "فالمخالفة تكون عاملاً لتخفيف ما كره النطق به، وبخاصة حين يكون نطق المتماثلين محتاجاً إلى جهد عضلي"(١)

ومما يعزز ما ذهبتُ إليه من أثر المخالفة الصوتية في الجانب الموسيقي ما ذكره هلال، فهو يقول: "في الوقت الذي تدعو فيه أحوال لغوية معينة الأصوات المتخالفة إلى التماثل ليتحقق الانسجام الصوتي بينهما، تدعو أحوال لغوية أخرى الأصوات المتماثلة إلى التخالف ليتحقق الانسجام الصوتي أيضاً".(٢)

وفي هذه النقطة تحديداً يقول فوزي الشايب: "والأمر الذي يجعل العربية تعمد إلى المخالفة بين الأمثال المتتابعة من الصوامت والحركات لتؤمن تنوعاً موسيقياً، وقدراً من الخلاف بين الأصوات يجعل النطق سهلاً، والإسماع أكثر وضوحاً".(٣) وقال في موطن آخر: "وتحرص العربية على المخالفة لما تؤمنه من تنوع موسيقي محبب، تظهر معه الأصوات على حقيقتها نطقاً وسمعاً".(٤)

إلاّ أنّ أحمد مختار عمر يرى أنّ هدف المماثلة غير هدف المخالفة، أي أن لكل منهما هدفه الخاص. قال: "يمكن النظر إلى المماثلة على أنها تهدف إلى تيسير جانب اللفظ عن طريق تيسير النطق، ولا تلقي بالاً إلى الجانب الدلالي الذي قد يتأثر نتيجة تقارب أو تطابق الصوتين. أمّا المخالفة فينظر إليها – عكس ذلك – على أنها تهدف إلى تيسير جانب الدلالة عن طريق المخالفة بين الأصوات، ولا تلقي بالاً إلى العامل النطقي الذي قد يتأثر نتيجة تباعد أو تخالف الصوتين. وإذن فالمماثلة والمخالفة يمثلان عاملين يتجاذبان اللغة، ولكل منهما فاعليته وتأثيره، ولكل منهما هدفه وغايته، ومن صراعهما يحدث التوازن بين مطلب سهولة النطق، ومطلب سهولة التفريق بين المعاني".(٥)

والباحث لا يوافق أحمد مختار عمر في بعض ما ذهب إليه في رأيه السابق، وأخص من ذلك: أنّ المخالفة لا تلقي بالاً إلى العامل النطقي، وأنها خاصة بالبعد الدلالي الخاص بالتفريق بين المعاني، واعتباره أنّ المخالفة والمماثلة في صراع نحو تحقيق الهدف الخاص بكل منهما. فالهدف

---

(١) هلال، عبد الغفار حامد، **اللغة العربية خصائصها وسماتها**، ط٤، ١٩٩٥، ص ٢٣٧.

(٢) هلال، **أصوات اللغة العربية**، ص ٢٨٨.

(٣) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٨٦.

(٤) **المرجع السابق**، ص ٢٩٨.

(٥) عمر، أحمد مختار، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٦، ص ٣٣١.

الرئيس للمخالفة هو الجانب النطقي وهذا ما تمّ بيانه في الصفحات القليلة السابقة، وعند الحديث عن الغاية من المخالفة، وسيظهر هذا الهدف جليًا واضحًا من خلال مسائل هذا البحث. ثم إنّ المخالفة والمماثلة ليستا في صراع وأن كل منهما تسعى إلى تحقيق غاية هي عكس الغاية التي تسعى إليها الأخرى.

فالمخالفة الصوتية باعتبارها حالة من حالات التطوّر الصوتي حدثت للتخفيف من الجهد العضلي الذي يبذله الناطق عند النطق بالصوتين المتماثلين، ولتحقيق السهولة في النطق مما يسهّل على الناطق عملية الكلام. قال إبراهيم أنيس بعد أن تكلّم عن هذه الظاهرة: "يتضح من كل ما تقدم أنّ الأصوات في تطورها تهدف إلى الاقتصاد في الجهد العضلي".(١) وقال: "وهنا قد تبدأ عملية المخالفة التي تهدف أيضاً إلى التقليل من الجهد العضلي".(٢) وفي قوله "تهدف أيضاً" إشارة صريحة إلى أنّ التقليل من الجهد المبذول ليس هو الهدف الوحيد من وراء هذه الظاهرة.

وقد تفرّد برجشتراسر(G.Bergstrasser) برأي في هذه المسألة يرى الباحث أنّهُ من الآراء الغريبة أو المستبعدة في تفسير مثل هذه الظواهر اللغوية العامة، ذلك أن برجشتراسر(G.Bergstrasser) يرى أنّ علة المخالفة علّة نفسيّة، قال في أثناء حديثه عن العلاقة بين المماثلة والمخالفة، وغاية كل منهما: "وأمّا التخالف فالعلة فيه نفسيّة محضة، نظيره الخطأ في النطق، فإنا نرى الناس كثيراً ما يخطئون في النطق، ويلفظون بشيء غير الذي أرادوه، وأكثر ما يكون هذا إذا تتابعت حروف شبيهة ببعضها، لأنّ النفس يوجد فيها قبل النطق بكلمة تصورات الحركات اللازمة على ترتيبها، ويصعب عليها إعادة تصوّر بعينه بعد حصوله بمدة قصيرة، ومن هنا ينشأ الخطأ إذا أسرع الإنسان في نطق جملة محتوية على كلمات تتكرر وتتابع فيها حروف متشابهة، وكثيراً ما يتسامر الصبيان بالتسابق إلى نطق أمثال هذه الجمل بسرعة وبدون خطأ".(٣)

وهذا الذي يتحدث عنه برجشتراسر(G.Bergstrasser) يُمكن أن يصنف تحت باب أخطاء اللسان عند الأطفال. ولغة الأطفال لا تصنع ظواهر لغويّة، ويمكن أن تعدّ من باب القلب المكاني وليس من باب المخالفة الصوتية كظاهرة لغوية واضحة وعامة وليست محصورة في بعض كلمات أو عدة جمل يتسامر بها الصبيان.

وقد أنكر رأي برجشتراسر(G.Bergstrasser) السابق كلٌ من فوزي الشايب وعبد القادر مرعي، يقول الشايب معقباً على هذا الرأي: "ولكننا نرى السبب الحقيقي لذلك هو الاقتصاد في

(١) أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٢١٣.
(٢) **المرجع السابق**، ص ٢١٣.
(٣) برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ٣٤.

الجهد وحسب، وذلك بالتخلص من التوتر والاحتقان اللذين يسببهما نطق الصوامت الطويلة، بسبب طول فترة انحباس الصوت وبقاء أعضاء النطق في مكانها فترة أطول نسبياً".(١)

أما عبد القادر مرعي فقال: "وليس الأمر كما زعم برجشتراسر الذي جعل التخالف لعلة نفسية".(٢) وقال أيضاً:"ونحن لا نوافق برجشتراسر(G.Bergstrasser) على هذا التصور، فالخطأ الذي يحدثه المتكلم في الكلمات التي تتضمن أصواتاً متشابهة هو الصعوبة في تكرير هذا الصوت بسرعة"(٣)، وهو يرى أنّ غاية المخالفة تيسير النطق، وتحقيق الانسجام الصوتي في الكلام. (٤)

إذن وبناء على ما تقدم، فإن الباحث يجزم بأن المخالفة الصوتية لا يمكن أن تكون علتها نفسية شبيهة بخطأ الكلام الناتج عن تلعثم في نطق الأصوات المتماثلة أو المتشابهة. وإنما هي تطور طبيعي للأصوات الكلامية بحثاً عن السهولة في النطق، وتقليلا من الجهد العضلي المبذول، وتحقيقا لغرض موسيقي. ولا يفوت الباحث هنا أن يذكر أن برجشتراسر(G.Bergstrasser) قد ذكر جانباً آخر من جوانب البعد النفسي في عملية المخالفة الصوتية، ذلك أن المتكلم يرجو أن يؤثر في نفس السامع تأثيراً زائداً، فلا يكتفي بالضغط على الحرف وتشديده، بل يضيف إليه حرفاً آخر لزيادة ذلك التأثير. (٥)

وأشار عبد العزيز مطر إلى أنّ المماثلة أو المخالفة تحدثان تغيُرا في بنية الكلمة قد تُعدُّ معه الكلمة من قبيل اللحن عند أصحاب حركة تنقية اللغة. قال: "ومع التجاور تتم إحدى ظاهرتين لغويتين ينجم عنهما تطوُر في بنية الكلمة، قد يؤدي إلى اعتبار البنية الجديدة لحناً لغوياً عند أصحاب حركة تنقية اللغة، هاتان الظاهرتان هما التماثل والتغاير".(٦)

فبالمخالفة يتخلص الناطق من ثقل تكرار الصوت الواحد، ذلك أنّ النطق بصوتين مختلفين غير متنافرين أسهل من النطق بالمثلين، لأنّ الناطق لا يكرر الحركة النطقية إذا تمت المخالفة، وفي هذا يقول فندريس(J. Vendryes): "ينحصر التخالف وهو المسلك المضاد للتشابه في أن يعمل المتكلم حركة نطقية مرة واحدة، وكان من حقها أن تعمل مرتين".(٧)

أما أحمد مختار عمر فيضيف إلى عامل الحد الأدنى من الجهد (عامل السهولة) عاملاً تمييزياً، ذلك أنه إذا كانت المماثلة قوة سالبة في حياة اللغة، لأنها ترمي إلى تخفيض الخلافات بين

---

(١) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٣٥٨.
(٢) مرعي، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر**، ص ١٤٢.
(٣) **المرجع السابق**، ص ١٤٢.
(٤) انظر: **السابق** ص ١٣٩.
(٥) انظر: برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ٣٥.
(٦) مطر، **لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة**، ص ٢٤٥.
(٧) فندريس، **اللغة**، ص ٩٤.

الفونيمات كلما أمكن، فإنّ المخالفة تستخدم لإعادة الخلافات التي لا غنى عنها، ولإبراز الفونيمات في صورة أكثر استقلالية. [١] وقال: "ولهذا نجد بعض اللغويين ينظرون إلى التطور اللغوي – بصورة عامة – على أنه نتيجة الصراع المستمر بين حاجات الإنسان الاتصالية، وميله إلى تخفيض نشاطه العضلي والعقلي، ويتجاذب المرء حينئذ عاملان هما: عامل الحد الأدنى من الجهد، وعامل الحد الأعلى من التمييز". [٢]

نتبين مما سبق أنّ غاية المخالفة يمكن أن تنحصر في التفريق بين المعاني بتوليد مفردات جديدة ناتجة عن عملية المخالفة بين الأصوات المتماثلة، وتخفيف الجهد المبذول من الناطق وتيسير عملية النطق، وتحقيق الانسجام الصوتي والتنوع الموسيقي في الكلام. وهذا ما أشار إليه عبد القادر مرعي حيث قال:" فالمخالفة إذن ظاهرة صوتية تجري بتغيير أحد الصوتين المتماثلين إلى صوت مخالف تيسيرا للنطق، وتحقيقاً للانسجام الصوتي في الكلام"[٣].

حكم المخالفة

المخالفة ظاهرة صوتية عامة، شاعت في العربية وفي معظم اللغات أو كلّها. [٤] قال مولاي عبد الحفيظ: "في حين أن مظاهر المخالفة أكثرها جائز وقليل منها واجب ولازم"[٥] أما سيبويه فقد نصّ على جواز المخالفة الصوتية وذلك في معرض حديثه عن إبدال الواو همزة إذا كانت الواو فاء، كما في وجوه وأجوه، قال: "فأنت بالخيار إن شئت تركتها على حالها، وإن شئت أبدلت الهمزة مكانها". [٦]

والمخالفة عند ابن جني مستحسنة وليست واجبة، قال: "لم يكن واجباً . . . ، وإنما غُيّر استحساناً، فساغ ذلك فيه، ولم يكن موجباً لتغيير كل ما اجتمعت فيه أمثال". [٧]

ويرى الباحث أنّ المخالفة ربّما بدأت مستحسنة وباختيار الناطق بحثاً عن الأسهل، فكان مختاراً خالف أم لم يخالف كما قال سيبويه. لكنها أصبحت واجبة مع تقادم الزمن بالنسبة للألفاظ التي حدثت فيها المخالفة، وأصبح وجه المخالفة فيها ثابتاً، كحركة نون المثنى ونون جمع المذكر

(١) انظر: أحمد مختار، **دارسة الصوت اللغوي**، ص ٣٣٠.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٣٣١.

(٣) مرعي، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء...**، ص ١٣٩

(٤) عمر، دراسة **الصوت اللغوي**، ص ٣٣٠، والشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٩٨، ومرعي، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء..** ص ١٤٤.

(٥) عبد الحفيظ، **الإبدال في اللغة العربية**، ص ٣٠٥ – ص ٣٠٦.

(٦) سيبويه، **الكتاب**، ٤/٣٣١.

(٧) ابن جني، **الخصائص** ٢/٢٣٥.

السالم وعلامة نصب جمع المؤنث السالم وغير ذلك، فهذه المباني ومثيلاتها مما حدثت فيه مخالفة صوتية أصبحت المخالفة فيه عرفاً لغوياً ملزماً لا يُمكن تجاهله أو تغييره.

أمّا الألفاظ التي اجتمعت فيها الأمثال ولم تحدث فيها المخالفة فبقيت على حالها. وقد تنبه علماء اللغة لهذه المسألة في ما يخصّ توالي الأمثال في الصوامت. يقول صبيح التميمي: "ولم يغب عن إدراك علماء العربية ورود ألفاظ اجتمعت فيها ثلاثة أمثال صحيحة، ولم يبدل أحدها نحو تعلّلت، وتصببّت وتحددت، مما يدلّ دلالة واضحة على أنّ الإبدال غير ملزم في الحالات كلّها".(١)

تعدّد المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة

لقد استعمل العلماء والباحثون مصطلحات كثيرة للدلالة على هذه الظاهرة اللغوية، فقد أطلق عليها علماء السلف كراهية التضعيف، أو كراهية اجتماع حرفين من جنس واحد، أو العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف.(٢)

أما المحدثون فكان المصطلح عندهم أوضح وأكثر تحديداً. وقد اختلفت تسمياتهم لهذه الظاهرة لفظاً، لكنها اتفقت معنى ومضموناً؛ فالمصطلح الأعم والأشيع الدال عليها هو "المخالفة". وأطلق عليها محمود فهمي حجازي مصطلح "المغايرة"(٣). وهي عند برجشتراسر(G.Bergstrasser) و صبيح التميمي تسمى "التخالف"(٤). وهي عند كل من جان كانتينو(Jean Cantineau) وعلي وافي والطيب البكوش تسمى "التباين"(٥). وأطلق مجمع اللغة العربية المصري على هذه الظاهرة مصطلح "التغاير"(٦). وسمّاها فندريس (Vendryes. J) "المفارقة" و "التخالف"(٧).

ولكن على الرغم من تعدد المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة، والاختلاف فيها، إلاّ أنها تكاد تكون واحدة، ذلك أنّ المخالفة، والتخالف، والتغاير، والتباين تكاد جميعها تكون لها دلالة واحدة.

---

(١) التميمي، **ظاهرة التخالف الصوتي في تراث علماء العربية القدماء**، ص ٣٦٧.

(٢) انظر: سيبويه، **الكتاب** ٤/٤٠، وابن جني، **الخصائص** ٣/٢٠.

(٣) حجازي، **مدخل إلى علم اللغة**، ص ٨٧.

(٤) برجستراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ٣٤، والتميمي، **ظاهرة التخالف الصوتي في تراث علماء العربية**، ص٣٦٥.

(٥) كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ص ٢٦ن، وافي، **علم اللغة**، ص ٢٢٩، البكوش، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ص ٧٢.

(٦) الحمزاوي، محمد رشاد، **أعمال مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٥٣.

(٧) فندريس ، **علم اللغة**، ص ٩١، ٩٤.

نماذج من المخالفة الصوتية

أولاً: تاء جمع المؤنث السالم

تبدل الفتحة القصيرة كسرة قصيرة مخالفة للفتحة الطويلة في صيغة جمع المؤنث السالم، وذلك في حالة النصب، إذ إنّ علامة النصب في الأسماء الصحيحة هي الفتحة أصلاً، لكنها استبدلت بها الكسرة في جمع المؤنث السالم مخالفة للفتحة الطويلة (ألف الصيغة) وذلك على النحو التالي:

رأيتُ البناتِ بدلاً من رأيتُ البناتَ بكسر التاء بدلاً من فتحها

وإنما حدث هذا تجنباً للنطق بالأصوات المتماثلة. وفي هذا يقول هنري فليش(Henri Fleish): "بقي أمامنا اتجاه ثالث ينبغي التعرض له، وهو حدوث المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة (a) كسرة قصيرة (i) عند مجاورتها مباشرة لفتحة طويلة (ā). والهدف من ذلك بداهة هو تجنب النطق بمجموعة مصوتات متحدة الطابع متواصلة. وهذا يفسر قصر إعراب جمع المؤنث السالم على صورتي الرفع والجر، فيقال فاعلاتٌ وفاعلاتٍ دون أن يقال فاعلاتاً في حالة النصب، بل هي أيضاً فاعلاتٍ. [1]

ويؤخذ على كلام هنري فليش(Henri Fleish) السابق أنّ الفتحة الطويلة والفتحة القصيرة في صيغة جمع المؤنث السالم في حالة النصب لم تتجاورا تجاوراً مباشراً، إذ يفصل بينهما صامت هو التاء:

البناتَ : albanāta< ← البناتِ : albanāti<

البنية العميقة أو المفترضة — الصيغة المستعملة

ولكن التاء صوت صامت ضعيف خفي، وهو الصوت المهتوت عند ابن يعيش (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، قال: "والمهتوت التاء لضعفها وخفائها". [2] ومن هنا كانت التاء حاجزاً ضعيفاً بين الفتحة الطويلة والفتحة القصير، فتأثرت القصيرة بالطويلة وحدثت المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة بكسرة قصيرة مخالفة للفتحة الطويلة. وما كان ليكون العكس، لأن الفتحة الطويلة (الألف: ā) إنما جيء بها مع التاء (ا ت: ā t) لتشكل صيغة محددة من صيغ العربية، ألا وهي صيغة جمع المؤنث السالم.

وأشار مصطفى النحاس إلى هذه الحالة من المخالفة فقال: "وفي التحليل النحوي نلحظ

(١) فليش، هنري، **العربية الفصحى**، تعريب عبد الصبور شاهين، دار المشرق، بيروت، ط٢، د.ت، ص ٤٨.

(٢) ابن يعيش، موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/ ١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، د.ت، ١٠/١٢٨.

أحياناً الاكتفاء بعنصرين للإعراب بدلاً من ثلاثة كما في جمع المؤنث السالم حيث يرفع بالضمة، وينصب ويجر بالكسرة بقصد حدوث المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة كسرة قصيرة عند تجاورها لفتحة طويلة (ا ت) وذلك تجنباً للنطق بمجموعة مصوتات متحدة الطابع متواصلة".(١) ويلحظ أن رأي النحاس لا يختلف – بشكل عام – عن رأي هنري فليش (Henri Fleish)السابق. ومثل هذين الرأيين جاء رأي عبد الغفار حامد هلال في هذه المسألة.(٢)

أما محمد جواد النوري فيرى أن المخالفة حدثت في صيغة جمع المؤنث السالم في الحالات الإعرابية الثلاث وليس في حالة النصب فقط، وفي هذا يقول: "وفي جمع المؤنث السالم ذكر نحاتنا أن هذا الجمع يرفع – قياساً على ما ترفع به بعض أنواع الكلم في لغتنا العربية – بالضمة، ويجر – بالقياس كذلك – بالكسرة، وهو في هاتين الحالتين يجري على قاعدة المخالفة الصوتية بين الحركات المتجاورة:

فاطماتُ : fāṭimātu ، فاطماتِ : fāṭimāti "(٣)

والذي يراه الباحث هنا أنه لم تحدث مخالفة صوتية في هاتين الحالتين، ذلك لأنّ الأصل في الرفع أن تكون علامته الضمة لكونها علامة الرفع الأصلية، وكذلك الأمر بالنسبة لحالة الجر، فعلامة الجر الأصلية هي الكسرة. وما جاء على أصله لا يُسأل عن علته، ولا يحتاج إلى تأويل أو تفسير. وإنما الذي يُسأل عن علته ويحتاج إلى التفسير هو ما خالف القاعدة التي تنتظم أمثاله، وأقصد هنا حالة النصب دون الرفع والجر في ما يخصُّ جمع المؤنث السالم.

ولا أدري لماذا عدّ النوري بعض أنواع الكلم فقط هي التي تجري على هذا القياس، والواقع أنّ معظم أنواع الكلم في اللغة العربية علامة رفعها الضمة، وعلامة جرها الكسرة، إلا ما كان فيه علة مما تكون علامات إعرابه العلامات الفرعية وليست العلامات الأصلية، وذلك كما في المثنى وجمع المذكر السالم والأسماء الخمسة وغيرها.

ومن هذا المنطلق فإن القياس يقتضي أن تكون علامة رفع جمع المؤنث السالم هي الضمة، وعلامة جره هي الكسرة، وعلامة نصبه هي الفتحة، وهذا القياس لم يتخلف عنه – في ما أعلم – إلا جمع المؤنث السالم في حالة النصب، والممنوع من الصرف في حالة الجر. وكل ما سواهما جاء على الأصل مما كانت علامات الإعراب فيه هي العلامات الأصلية.

---

(١) النحاس، مصطفى، التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية، **مجلة اللسان العربي**، م١٨، ج١، ص ١٩، مكتب التنسيق والتعريب، الرباط، المغرب، ١٩٨١.

(٢) انظر: هلال، **أصوات اللغة العربية**، ص ٢٩٦.

(٣) النوري، **من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية**، ص ١٠٤.

أما عن حالة النصب فيقول النوري: "أما في حالة النصب فقد كان القياس الذي انطبق في الحالتين السابقتين، يوجب ضبطه بالفتحة. وهذا يعني أن الأصل – وكما ذكر هنري فليش(Henri Fleish) – هو نصب هذا الجمع بالفتحة".(١)

إن حالة النصب هنا لا تحتاج إلى قياس على حالتي الرفع والجر حتى تكون علامتها الفتحة دون الكسرة، فالأصل فيها وفي كل مثيلاتها في العربية مما كانت علامات إعرابه العلامات الأصلية أن تكون علامة نصبه الفتحة، ولا يحتاج هذا الأمر لشهادة هنري فليش(Henri Fleish)، ولا لدليل، فما جاء على أصله لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير.

وبعد أن ذكر النوري بعض الأمثلة التي جاء فيها جمع المؤنث السالم منصوباً وعلامة نصبه الفتحة، قال: "بيد أن تطبيق هذا الأصل سوف يؤدي إلى إحداث مماثلة غير مقبولة لا شعورياً – من قبل الناطقين – بين الحركات المتجاورة. وذلك من أجل طرد الباب على وتيرة واحدة كما يقولون، فتم نصبه بكسرة نابت مناب الفتحة:

فاطماتَ : fāṭimāta ← فاطماتِ : fāṭimāti "(٢)

وقد ورد عن العرب من جمع المؤنث السالم ما كانت علامة النصب فيه هي الفتحة، أي أنه جاء على الأصل. ولعل ذلك يعد من الركام اللغوي، أو لنقل هي البنية العميقة التي تطورت عنها البنية الحالية التي جاءت علامة النصب فيها الكسرة بدلاً من الفتحة.

ومما جاء من جمع المؤنث السالم منصوباً وعلامة نصبه الفتحة، أي على الأصل، أو على القياس مع غيره من الأسماء المنصوبة الصحيحة الأخر ما ورد في الخصائص مما عُدّ شاهداً على هذه المسألة، وذلك: "استأصل الله عرقاتَهم" بفتح التاء، وكان حكمها أن تحرك بالكسرة وليس بالفتحة. والذي يستحق الإشارة إليه هنا هو أنّ المخالفة في هذا الباب أصبحت أصلاً صحيحاً وأصبح القياس فرعاً غير صحيح، وذلك في عُرف اللغويين العرب وكل من يستعمل العربية بشكل صحيح. فقد أنكر اللغويون فتح آخر جمع المؤنث السالم في حالة النصب. جاء في الخصائص: "والخبر المرفوع في ذلك هو سؤال أبي عمرو أبا خيرة عن قولهم: استأصل الله عرقاتَهم، فنصب أبو خيرة التاء من (عرقاتهم)، فقال له أبو عمرو: هيهات أبا خيرة، لان جلدك، وذلك أن أبا عمرو استضعف النصب بعد ما كان سمعها منه بالجر"(٣).

وقول أبي عمرو هذا يؤكد صراحة أنه أنكر الفتح وعدّه لحناً، وعاب على أبي خيرة هذه

(١) النوري، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، ص١٠٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٠٤.

(٣) ابن جني، الخصائص ٣٨٥/١ و ٣٠٧/٣.

اللغة، إذ قال له: "لانَ جلدك" يريد أنه طال عهده بالبادية حيث الخشونة والتقشف، وأثر فيه الحضر ونال ذلك من فصاحته. (١)

وجاء في مجالس العلماء للزجاجي(ت ٣٣٧هـ/٩٥٩م) قوله: "قال أبو عمرو بن العلاء لأبي خيرة: كيف تقول حفرتُ إراتك ؟ فقال: حفرت إراتك. قال: فكيف تقول: استأصل الله عرقاتهم أو عرقاتِهم؟ فقال: استأصل الله عرقاتَهم، فلم يعرفها أبو عمرو، وقال: لانَ جلدك يا أبا خيرة، يقول أخطأت. قال أبو العباس وهي لغة لم تبلغ أبا عمرو." (٢) ومن هذا القبيل ما رواه الفراء عن أبي الجراح قوله: "ما من قوم إلا وقد سمعنا لغاتَهم"(٣) بفتح التاء.

فوجود مثل هذه المفردات من جمع المؤنث السالم مما جاءت التاء فيه محركة بالفتحة في حالة النصب (على أصل تحريك المنصوب) يعدُّ مؤشراً على أن الأصل في جمع المؤنث السالم المنصوب أن تكون علامة نصبه الفتحة، كما هو الحال في غيره من المنصوبات مما تظهر الحركة الإعرابية على آخره، ثم حُرِّكت التاء بالكسرة مخالفة للفتحة الطويلة.

قال رمضان عبد التواب في معرض حديثه عن قانون المخالفة: "بل إنَّ نصب جمع المؤنث السالم بالكسرة ليفسر كذلك بهذا القانون (يقصد قانون المخالفة)، أي أن الأصل هو نصب هذا الجمع بالفتحة بدليل ما رواه الكوفيون عن العرب من قولهم: سمعت لغاتَهم، غير أنَّ هذا القانون هو الذي أدى إلى تخالف الفتحة إلى كسرة في ما نعتقد"(٤). ورأي فوزي الشايب في هذه المسألة لا يختلف عن رأي رمضان عبد التواب السابق. (٥)

وينظر إسماعيل عمايرة إلى هذه الكسرة التي اتخذت علامة لنصب جمع المؤنث السالم من منظور آخر غير منظور المخالفة، وذلك أن اللغات السامية انصرفت إلى الكسر بوصفه وسيلة أخرى معتادة في الميز بين المذكر والمؤنث. (٦) وكان ابن يعيش قد ذكر أنَّ الكسر من علم التأنيث. (٧)

والباحث إذ يحترم رأي عمايرة السابق، إلاّ أنه يميل لاعتبار هذه الكسرة الخاصة بجمع

(١) ابن جني، **الخصائص**، ٣٨٥/١ حاشية رقم (٤).

(٢) الزجاجي، أبو القاسم (ت ٣٣٧هـ /٩٥٩م)، **مجالس العلماء**، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٣، ص ٧ مجلس(٢).

(٣) الفراء، **معاني القرآن** ٩٣/٢.

(٤) عبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ص ١٦٩.

(٥) ينظر: الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٨٨- ص ٢٨٩.

(٦) عمايرة، إسماعيل، **دراسات لغوية مقارنة**، دار حنين، عمان – الأردن، ط٢، ١٩٩٣، ص ٨٨.

(٧) انظر: ابن يعيش، **شرح المفصل** ٥٠/٤.

المؤنث السالم في حالة النصب، إنما كانت من أجل المخالفة الصوتية وليست للتمييز بين المذكر والمؤنث؛ ذلك أنها لو كانت تمييزية وذات قيمة دلالية من ناحية المعنى، فلماذا بقيت الضمة في حالة الرفع إذن ؟ ولماذا كانت هذه الكسرة مع هذه الحالة فقط من حالات إعراب المؤنث دون غيرها من الحالات، وغير هذا النوع من المؤنث، كالمؤنث المفرد، والمؤنث المجموع جمع تكسير. علما بأن هذا الجمع ليس خاصًا بالإناث بل سُمّي في النحو العربي ما جُمع بألف وتاء.

أمّا القدماء فلهم رأيهم في بيان سبب اختيار الكسرة علامة لنصب جمع المؤنث السالم. قال ابن يعيش في أثناء حديثه عن إعراب جمع المؤنث السالم وفي تفسيره لاتخاذ الفتحة علامة للنصب: "والنصب محمول على الجر فيكون في موضع النصب مكسوراً، وإنما حُمل النصب فيه على الجر لوجهين، أحدهما: أنّ جمع المؤنث السالم فرع على جمع المذكر السالم، فكما حمل منصوب جمع المذكر السالم على مجروره في مثل مررت بالزيدين، ورأيت الزيدين، كذلك حمل منصوب جمع المؤنث السالم على مجروره في مثل مررت بالمسلماتِ ورأيتُ المسلماتِ؛ ليكون الفرع منهاج الأصل لا يخالفه".(١) ومن هنا فإن علّة المخالفة في إعراب جمع المؤنث السالم عند ابن يعيش هي علة دلالية وليست علة صوتية.

ويرى ابن يعيش أنه لا يجوز فتح تاء جمع المؤنث السالم في حالة النصب، وأنّ ما ورد من ذلك ليس بالضرورة أن يكون شاهداً على هذه المسألة، قال: "ولا يجوز فتح هذه التاء عندنا، وأجازه البغداديون، وأنشدوا لأبي ذؤيب:

فلما اجتلاها بالإيام تحيّزتْ ثُباتاً عليها ذلُّها وانكسارها

وحكوا أيضاً: سمعت لغاتَهم ولا حجة لهم في ذلك لاحتمال أن يكون لغات وثبات واحداً، فأصل ثبة ثبوة، وأصل لغة لغوة مثل نقرة وثغرة، وإن كان استعمالهما بحذف اللام، إلاّ أنهم تمموها ...." (٢).

وورد في الحاشية رقم (٢) في الصفحة الرابعة من الجزء نفسه تعليقاً على البيت المشار إليه: "ويستشهدون به على أنه قد يجيء عن العرب نصب جمع المؤنث بالفتحة مطلقاً، وأمّا إذا كان اللفظ محذوف اللام ولم ترد إليه في الجمع كما حكى الكسائي سمعتُ لغاتَهم بفتح التاء، وكما حكى ابن سيده رأيتُ بناتَك بفتح التاء أيضاً بنصب ثبات على الحالية بالكسرة في ما روى الشارح وبالفتحة في ما رواه غيره".

ويرى ابن جني كذلك أنّ كسر التاء من جمع المؤنث السالم في حالة النصب لا ضرورة فيه، وإنما كان ذلك من باب حمل الفرع على الأصل، وإن لم تكن ضرورة لهذا الحمل، قال: "ثم

(١) ابن يعيش، شرح المفصل، ٥/٧-٨ وانظر في الموطن نفسه تفاصيل الوجه الثاني.

(٢) المصدر السابق ٥/٨.

لما صاروا إلى جمع التأنيث حملوا النصب أيضاً على الجر، فقالوا ضربتُ الهنداتِ (كما قالوا مررت بالهندات) ولا ضرورة هنا؛ لأنهم قد كانوا قادرين على أن يفتحوا التاء فيقولوا: رأيت الهنداتَ، فلم يفعلوا ذلك مع إمكانه وزوال الضرورة التي عارضت في المذكر عنه، فدلَّ دخولهم تحت هذا – مع أنّ الحال لا تضطر إليه – على إيثارهم واستحبابهم حمل الفرع على الأصل، وإن عَرِي من ضرورة الأصل".(١)

ومما سبق عرضه في هذه المسألة يرى الباحث أنّ الأصل في جمع المؤنث السالم أن تكون علامة نصبه الفتحة لا الكسرة قياساً على غيره من المنصوبات الصحيحة الآخر الذي تظهر عليه الحركة. وإنما جاءت علامة نصبه الكسرة لا الفتحة مخالفة صوتية للفتحة الطويلة (الألف: ā) وهذا خروج عن الأصل. قال ابن هشام(ت ٧٦١هـ/١٣٦٠م) في أثناء حديثه عن هذه المسألة: "الباب الثاني مما خرج عن الأصل: ما جُمع بألف وتاء مزيدتين، سواء كان جمعاً لمؤنث نحو: (هندات) و(زينبات) . . . . فهذه كلها ترفع بالضمة وتجر بالكسرة على الأصل، وتنصب بالكسرة خلاف الأصل"(٢) وقوله "خلاف الأصل" إشارة صريحة إلى أنّ الأصل فيه أن تكون علامة نصبه الفتحة لا الكسرة، وذلك قياساً على غيره من المنصوبات كما ذكر سابقاً.

ثانياً: نون جمع المذكر السالم

في جمع المذكر السالم تتضح المخالفة الصوتية من وجود الفتحة المرافقة للنون، فهذه الفتحة ليس لها قيمة إعرابية، وإنما غرضها صوتي صرف يتعلق بالنظام المقطعي للغة العربية. لكن لماذا كانت الفتحة دون غيرها من الحركات ؟

لعل اختيار الفتحة حركة مرافقة لنون جمع المذكر السالم يعود إلى كونها أخف الحركات من جهة، إضافة إلى كونها الحركة الوحيدة التي تحقق المخالفة في صيغة جمع المذكر السالم من جهة أخرى؛ وذلك أنهم لو اختاروا الضمة حركة مرافقة للنون لما تحقق المطلوب وهو المخالفة ولأصبحت الصيغة ثقيلة؛ ذلك أن الضمة أثقل الحركات. ولم يكن اختيار الكسرة ممكناً لأن ذلك يُحدث مماثلة مع الياء في حالتي النصب والجر، والمخالفة هي المطلوبة. ثم إن تحريك نون جمع المذكر السالم بالكسرة يجعلها تتساوى مع نون المثنى المحركة بالكسرة أيضاً، لذلك اختاروا الفتحة لخفتها من جهة، ولأنها تحقق المخالفة التامة مع الكسرة الطويلة (الياء: ī) في حالتي النصب والجر ومخالفة جزئية مع الضمة الطويلة (الواو: ū) في حالة الرفع من جهة أخرى. كما أنها

(١) ابن جني، **الخصائص** ١١٢/١.

(٢) ابن هشام، جمال الدين (ت٧٦١هـ/١٣٦٠م)، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ت، ص ٣٩.

تحدث مخالفة بين نون جمع المذكر السالم ونون المثنى، وكان ذلك على النحو التالي:

مسلمون : muslimūn ← مسلمونَ : muslimūna

مخالفة الضمة الطويلة (ū) بالفتحة القصيرة (a) مخالفة جزئية

مسلمين : muslimīn ← مسلمينَ : muslimīna

مخالفة الكسرة الطويلة (ī) بالفتحة القصيرة (a)

وهذا هو رأي محمد جواد النوري في هذه المسألة، قال: "ففي حالة جمع المذكر السالم، تضاف إلى الاسم المفرد لاحقة الضمة الطويلة، وهي ما اصطلح على تسميتها في التراث الواو والنون، وذلك في حالة وقوع الاسم المجموع جمع مذكر سالماً مرفوعاً، ولاحقة الكسرة الطويلة، وهي ما اصطلح على تسميتها في التراث الياء والنون، وذلك في حالة وقوع الاسم المجموع جمع مذكر سالماً منصوباً أو مجروراً. بيد أن حركة النون لا ترد مماثلة في حركتها لأي من الحركتين السابقتين عليها. ومن أمثلة ذلك جمعا المذكر السالمان التاليان:

كاتب ← كاتبونَ : kātib ← kātibūna

كاتب ← كاتبينَ : kātib ← kātibīna

إنّ لزوم حركة الفتحة للنون المسبوقة بضمة طويلة أو كسرة طويلة في حالتي جمع المذكر السالم هو – فيما نرى – نوع من المخالفة الصوتية بين الحركات المتجاورة. (١) والواقع أن المخالفة هنا لم تحدث بين حركتين متجاورتين، بل بين حركتين تفصل النون بينهما.

ويرى رمضان عبد التواب أنه لم تحدث هنا مخالفة، وأنّ الأصل في نون جمع المذكر السالم أن تكون مفتوحة، قال في أثناء حديثه عن علة كسر نون المثنى، وأنّ الأصل فيها هو الفتح: "بدليل أنها لا تزال مفتوحة في نظيرتها في جمع المذكر"(٢). وتابعه في هذا الرأي فوزي الشايب فقال: "أمّا بالنسبة لنون جمع المذكر السالم، فالأصل في حركتها هو الفتح، وليس السكون كما زعموا"(٣).

أمّا علماء السلف فلهم في هذه المسألة آراؤهم، ومن ذلك رأي الأخفش (ت٢١٥هـ/٨٣٨م)

(١) النوري، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، ص ١٠٢ – ص ١٠٣.

(٢) عبد التواب، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، ص ١٦٩.

(٣) الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، ص ٣٩١.

فقد قال: "وإنما صارت هذه مفتوحة ليفرق بينها وبين نون الاثنين، ذلك أنّ نون الاثنين مكسورة أبداً"[١] فالعلّة عنده علة دلالية وليست علة صوتية. فهذه الفتحة علامة للتمييز بين نون المثنى ونون جمع المذكر السالم. وأظن أنّ هذه العلة ضعيفة؛ ذلك أن التمييز بين النونين يتضح من جهة المعنى واللفظ أكثر مما يتضح من جهة الحركات.

ويرى المبرد أنّ نون جمع المذكر السالم إنّما حُركت للتخلص من التقاء الساكنين، أي أنّ الأصل فيها أن تكون ساكنة، قال: "وإنما حُركت نون الجمع ونون المثنى لالتقاء الساكنين"[٢].

وفسّر سبب اختيار الفتحة لتحريك هذه النون دون أُختيها (الضمة والكسرة) تفسيراً صوتياً يستقيم مع ما ذهب إليه معظم الدارسين المحدثين، ذلك أنّ اختيار الفتحة دون أُختيها إنما كان لتحقيق نوع من المخالفة الصوتية، قال: "فحركت نون الجمع بالفتح لأنّ الضم والكسر لا يصلحان فيها؛ وذلك لأنها تقع بعد واو مضموم ما قبلها[٣]، أو ياء مكسور ما قبلها، ولا يستقيم توالي الكسرات والضمات مع الياء والواو، ففتحت".[٤]

ويرى ابن جني كذلك أن نون جمع المذكر السالم أصلها التسكين، قال: "نون التثنية، ونون الجمع، والتنوين هؤلاء كلهنّ سواكن، فلما اجتمع ساكنان هي والحرف الساكن بعدها كسرت لالتقائهما ".[٥] والأرجح إنما كان تحريك نون المثنى ونون الجمع لتصحيح النظام المقطعي؛ وذلك لئلا يتشكل مقطع مديد مرفوض في حال تسكين هذه النون. أمّا اختيار الفتحة فإنما كان لتحقيق نوع من المخالفة الصوتية. أما نون التنوين فهي ساكنة أصلاً وما زالت ساكنة ولم تحرك. لأنه لا يلتقي في الكلمة المنونة ساكنان كما يرى علماء السلف، ولا يتشكل مقطع مرفوض، لذلك بقيت النون ساكنة على أصلها. وأشار ابن جني في موطن آخر إلى أنّ تحريك نون الجمع بالفتح كان لتخفيف الجهد المبذول ومن أجل التناسق الصوتي، ويتفق هذا مع ما ذهب إليه المحدثون في تفسيرهم لهذه الظاهرة. قال: "وقبل نون الجمع واو أو ياء، وهي ثقيلة، ففتحوا النون ليعتدل الأمر"[٦]. فقوله:

---

(١) الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت٢١٥هـ/ ٨٣٠م)، **معاني القرآن**، تحقيق فائز فارس، المطبعة العصرية، الكويت، ط١، ١٩٧٠، ١٤/١.

(٢) المبرد، **المقتضب** ٦/١.

(٣) كان علماء السلف يرون أن ما قبل الحركات الطويلة (حروف المد) مُحرك بحركات قصيرة من جنسها، فما قبل الألف محرك بالفتحة، وما قبل الواو محرك بالضمة، وما قبل الياء محرك بالكسر.

(٤) المبرد، **المقتضب** ٦/١

(٥) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ /١٠١٩م)، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، ١١٣/١.

(٦) **المصدر السابق**، ٤٨٨/٢

"ليعتدل الأمر" تحتمل هذه المعاني.

ثالثاً: نون المثنى

ومن صور المخالفة بين الحركات ما حدث مع نون المثنى إذ حُركت بالكسر مخالفة للفتحة الطويلة (الألف: ā) في حالة الرفع؛ ولأن ذلك لا يُحدِثُ مماثلة تامة ولا مكروهة مع شبه الحركة الياء (y) في حالتي النصب والجر، هذا من جهة، ومخالفة لحركة نون جمع المذكر السالم من جهة أخرى، فكانت غاية هذه المخالفة صوتية ودلالية في وقت واحد.

ويظن الباحث أنّ البداية كانت في حالة الرفع، ثم انسحب الأمر على الحالتين الأُخريين (النصب والجر) طرداً للباب على وتيرة واحدة، إذ ليس من المقبول أن تكون نون المثنى محركة بحركة ما في حالة الرفع، ويحركة أخرى في حالتي النصب والجر، خاصة أنّ هذه الحركة ليست حركة إعراب ولا بناء. لذلك كانت الكسرة هي الحركة الوحيدة التي حُركت بها نون المثنى رفعاً ونصباً وجراً. يُضاف إلى ذلك أن تحريك نون المثنى بالكسرة في حالتي النصب والجر يعتبر مخالفة صوتية للعنصر الأوّل من عُنصريْ الحركة المزدوجة (ay) باعتباره العنصر الأوضح من الناحية السمعية. فكانت هذه الكسرة مخالفة لتلك الفتحة. ويتضح ذلك مما يلي:

- **في حالة الرفع:**

مسلمانْ : muslimān ← مسلمانِ : muslimāni

مخالفة الفتحة الطويلة (ā) بالكسرة القصيرة (i)

- **في حالتي النصب والجر:**

مسلميْنْ : muslimayn ← مسلميْنِ : muslimayni

مخالفة الفتحة القصيرة (a) بالكسرة القصيرة (i)

يقول هنري فليش(Henri Fleish): "وكذلك الحال في لاحقة المثنى، حيث كسرت النون، فقيل (انِ) دون (انَ) فيقال: بابانِ: bābāni في ← بابانَ: bābāna ".[١]

ويرى الباحث أن سبب اختيار الكسرة – إضافة لما ذكر سابقاً – دون الضمة، يعود إلى كون الضمة ثقيلة، فكيف بها إذا اجتمعت مع شبه الحركة الياء ؟ فبالتأكيد ستكون أثقل في حالتي النصب والجر لاجتماعها مع الياء. هذا من الناحية الصوتية، ولكن أظن أنّ للمسألة بعداً دلالياً، ذلك أنّ الكسرة لا توهم أن تكون هنا علامة إعرابية، فالعرب عندما أرادوا التخلص من التقاء الساكنين

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٨-٤٩.

عمدوا إلى تحريك أولهما بالكسرة. وقد فسر ابن يعيش سبب اختيارهم الكسرة للتخلص من التقاء الساكنين بقوله: "وإنما وجب في التقاء الساكنين التحريك بالكسر لأمرين، أحدهما: أن الكسرة لا تكون إعراباً إلاّ ومعها التنوين أو ما يقوم مقامه من ألف ولام أو إضافة، وقد تكون الضمة والفتحة إعرابيين ولا تنوين يصحبهما، فإذا اضطررنا إلى تحريك الساكن حركناه بحركة لا يتوهم أنها إعراب وهي الكسرة".(١)

ويرى رمضان عبد التواب أنّ صيغة المثنى متطورة عن صيغة كانت النون فيها محركة بالفتحة، حيث حدثت المخالفة بين الفتحة الطويلة والفتحة القصيرة، وفي ذلك يقول: "ومن المخالفة الصوتية المؤثرة في العربية كذلك: المخالفة بين حركتي الفتح المتتاليتين، إذا كانت الأولى منهما طويلة، إذ تتحول الثانية منهما في هذه الحالة إلى كسرة، فالأصل في نون المثنى هو الفتح، غير أنها كسرت تبعاً لهذا القانون".(٢)

أما دليل رمضان عبد التواب على أنّ الأصل في حركة نون المثنى هو الفتح لا الكسر فمن الركام اللغوي، ذلك أنّ النون من كلمة "شتّان" محركة بالفتح لا الكسر، وفي ذلك يقول: "ويدليل بعض الأمثلة التي بقيت على الأصل القديم، وهي ما نسميه نحن "بالركام اللغوي"، مثل "شتّان" في مثل قولهم: "شتّان أخوك وأبوك" أي هما متفرقان، فهو تثنية شتٌّ".(٣)

أما ابن يعيش فله في "شتّان" رأيه، فالنون فيها محركة بالفتح أصلاً، قال: "ومما سمي به الفعل في حال الخبر (شتّان) ومسماه افترق وتباعد وهو مبني على الفتح وربما كسروا نونه، والفتح المشهور، وإنما بني لوقوعه موقع الفعل المبني وهو الماضي نحو افترق وبعُد. وقال الزجاج: إنما بني لأنه على وزن فعلان فهو مخالف لأخواته، إذ ليس في المصادر ما هو على هذه الزنة فبني لذلك، وهذا ضعيف . . . . وتحريكه لالتقاء الساكنين، وهما النون والألف قبلها، وإنما فتح اتباعاً للفتحة قبله؛ لأن الفتحة حركة مسماه وهو الفعل الماضي".(٤)

يلحظ أنّ ابن يعيش لم يُشر إلى أنّ "شتّان" مثنى "شتٌّ" ولكنه ذكر أنها مصدر على رأي الزجاج، بل لقد نص هو على ذلك، قال: "وقيل إن "شتٌّ" الذي "شتّان" مصدره فعل مضموم"(٥)، وذكر أن الحركة فيها حركة بناء، أو حركة إتباع. وهذا لا يتفق مع ما ذهب إليه رمضان عبد التواب.

(١) ابن يعيش، شرح المفصل ٩/١٢٧.
(٢) عبد التواب، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، ص ١٦٨-١٦٩.
(٣) المصدر السابق، ص ١٦٩.
(٤) ابن يعيش، شرح المفصل ٤/٣٦.
(٥) المصدر السابق، ٤/٣٧.

ويرى المبرد وابن جني أن الأصل في هذه النون هو التسكين، وما تحريكها إلا للتخلص من التقاء الساكنين، لاعتبارهم الألف من الصوامت وهو ساكن. قال المبرد في معرض حديثه عن التثنية: "والزائدة الثانية النون وحركتها الكسرة، وكان حقها أن تكون ساكنة، ولكنها حُرِّكت لالتقاء الساكنين"(١).

أما ابن جني فقال: "نون التثنية ونون الجمع والتنوين هؤلاء كلهن سواكن، فلما اجتمع ساكنان هي والحرف الساكن بعدها كُسرت لالتقائهما".(٢) فعلَّة تحريك نون المثنى عند ابن جني بالكسرة علة صوتية، ذلك أن التحريك حدث – حسب رأيه – منعاً لالتقاء الساكنين. ولكن ابن جني ذكر في موطن آخر أن كسر نون المثنى جاء مخالفة للألف، قال: "وكانت نون التثنية أولى بالكسر من نون الجمع لأن قبلها ألفاً، وهي خفيفة، والكسرة ثقيلة، فاعتدلا".(٣) وبهذه المخالفة تتحقق الخفة ويقل الجهد المبذول.

لكنْ رمضان عبد التواب حاول التأكيد على أن "شَتَّان" مثنى "شَتٌّ" وهي من الركام اللغوي الذي بقيت حركة النون فيه هي الفتحة، قال: "ومن لم يقنعه هذا المثال، فلينظر في نون التوكيد المشددة، وهي مفتوحة – كما نعرف – في "يضربنَّ" و "تضربنَّ" وما إلى ذلك، غير أنها مكسورة في مثل "يضربانِّ" بسبب المخالفة المذكورة".(٤)

ورأي فوزي الشايب في هذه المسألة لا يختلف عن رأي رمضان عبد التواب، إلا أنه أضاف أن في "شتان" لغة بكسر النون "شَتَّانِ" وهذا ما ذكره ابن يعيش. يقول الشايب: "فقد جاء فيها (شَتَّانِ)، أي تطور الفتح فيها إلى الكسر، فوجود (شَتَّانَ و شَتَّانِ) يقطع بأنْ أصل حركة نون المثنى هي الفتحة".(٥)

ويرى الباحث أن مفردة واحدة لا تعمم حكماً ولا تقرر قاعدة، كما أنه ليس بالضرورة أن يكون الأصل بالفتح حتى يصح قولنا بالمخالفة، فلعل النون جاءت مكسورة من أصل وضعها مخالفة للفتحة الطويلة (الألف: ā) في حالة الرفع. ومن هنا فليس بالضرورة أن تكون صيغة المثنى المكسورة النون متطورة عن صيغة سابقة مفتوحة النون. و فوزي الشايب نفسه أشار في موطن آخر إلى أن مجموعة مفردات من ظاهرة معينة لا تعطي صورة واضحة عن تلك الظاهرة، قال في

(١) المبرد، **المقتضب** ١٥٣/٢.

(٢) ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ١١٣/١.

(٣) **المصدر السابق**، ٤٨٨/٢.

(٤) عبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ص ١٦٩.

(٥) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٣٠٩.

أثناء حديثه عن استخدام النون للتفريق بين المثلين الصامتين: "بيد أن هذه المفردات المتفرقة لا تعطينا صورة واضحة عن مدى استخدام العربية للنون في هذا المجال"(١). وهذا يؤيد ما ذهبتُ إليه من أنّ كسر النون من "شتّان" لا يقرر حكماً عاماً.

أما محمد جواد النوري فيرى أنّ نون المثنى حُرّكت بالكسر في حالة الرفع مخالفة للفتحة الطويلة، أمّا في حالتي النصب والجر فهو يرى أنّ المقطع الأخير من صيغة المثنى المشتمل على الحركة المزدوجة (ay) قد ضعف حتى كأنّ شبه الحركة الياء شابهت الفتحة، فلذلك حُرّكت النون بالكسر تقوية لهذا المقطع، وفي ذلك يقول: "أما في حالتي النصب والجر، فقد وردت النون مسبوقة بالحركة المزدوجة المؤلفة من الفتحة (a) والياء الساكنة (y) ومتلوّة بكسرة ay-n-i ويعدُّ التسكين الطارئ على الياء الواقعة في نهاية مقطع، بمثابة إضعاف لها، لما قرره اللغويون القدامى من كون الحروف الساكنة ضعيفة، فكأنها بذلك شابهت الفتحة، مما استدعى تقوية هذا الضعف بحركة قوية هي الكسرة".(٢)

والباحث لا يرفض هذا الرأي، لكنه يرى أنّ التفسير على أساس المخالفة الصوتية أقوى، ذلك أنه لو كانت المسألة مسألة تقوية مقطع ضعيف لكانت تقويته بالضمة أولى لكونها أقوى من الكسرة، ولأنها لا تحدث مماثلة – إن كانت المخالفة هي المطلوبة – في الحالات الإعرابية الثلاث.

رابعاً: نون الأفعال الخمسة

ومن قبيل المخالفة الصوتية يُمكن تفسير سبب كسر نون الأفعال الخمسة عندما تكون مسندة إلى ألف الاثنين (يفعلان وتفعلان) فقد حُرّكت النون بالكسرة مخالفة للفتحة الطويلة، وحملاً لها على صيغة المثنى المرفوع لما بينهما من تشابه في اللاحقة (الألف والنون: ān) كما في:

يكتبان : yaktubān ← yaktubāni

تكتبان : taktubān ← taktubāni

مخالفة الفتحة الطويلة (ā) بالكسرة القصيرة (i)

وعند إسناد هذه الأفعال إلى واو الجماعة، وكذلك ياء المخاطبة، تحرك النون فيها بالفتحة مخالفة للحركتين الطويلتين الكسرة والضمة (ī، ū) وذلك على النحو التالي:

يكتبون : yaktubūn ← yaktubūna

(١) الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، ص ٢٦٠.

(٢) النوري، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، ص ١٠٤.

تكتبون : taktubūn ← taktubūna

تكتبين : taktubīn ← taktubīna

مخالفة الحركتين الطويلتين (ū، ī) بالحركة القصيرة (a)

ولعلَّ تحريك نون الأفعال الخمسة المسندة إلى واو الجماعة وياء المخاطبة بالفتحة لم يكن فقط من أجل المخالفة الصوتية، فقد يكون حملاً لهذه الفئة من الأفعال على جمع المذكر السالم لما بينهما من تشابه في اللواحق (الواو والنون: ūn، والياء والنون: īn). وليس بالضرورة أن تكون صيغة الأفعال الخمسة الحالية متطورة عن صيغة سابقة لم تكن النون فيها محركة بالحركة المرافقة لها الآن، وإنما جاءت الحركة في أصل وضعها مخالفة للحركة الطويلة التي تسبقها، سواء كانت الكسرة أو الفتحة.

أما فوزي الشايب فيرى أن المخالفة الصوتية في صيغة الأفعال الخمسة لم تحدث إلا في حالة إسناد هذه الأفعال إلى ألف الاثنين (يفعلان وتفعلان) إذ حُركت النون بكسرة قصيرة مخالفة للفتحة الطويلة. أما في حالة إسناد هذه الأفعال إلى واو الجماعة (يفعلون وتفعلون)، وإسنادها إلى ياء المخاطبة (تفعلين) فإن حركة النون بقيت على حالها، حيث إن الأصل فيها أنها مفتوحة، وبقيت مفتوحة على حالها التي جاءت عليها.[(١)] لكن هذا لا ينفي أن تكون هذه الحركة في أصل اختيارها كانت من أجل إيجاد نوع من المخالفة الصوتية كما أشير إليه سابقاً.

ورأي علماء السلف في هذه المسألة هو أنَّ نون الأفعال الخمسة إنما حُركت منعاً لالتقاء الساكنين (النون مع الألف أو الواو أو الياء) وجميعها حركات طويلة إلا أنها صوامت ساكنة في عرف القدماء. أما اختيار الفتحة والكسرة فكان حملاً لها على المثنى وجمع المذكر السالم من جهة ومخالفة للواو والياء من جهة أخرى. وفي هذا يقول ابن يعيش: "وكانت مكسورة مع ضمير الاثنين نحو يضربان وتضربان؛ وذلك لالتقاء الساكنين، كما كان كذلك في تثنية الأسماء لا فرق بينهما، وكانت مع الواو والياء في مثل يضربون وتضربين مفتوحة لثقل الكسرة بعد الياء والواو كما كان كذلك في الجمع"[(٢)]. وفي عبارته الأخيرة (لثقل الكسرة بعد الواو والياء) إشارة صريحة لتحقيق نوع من المخالفة الصوتية، والغاية الرئيسة للمخالفة هي تحقيق السهولة في النطق، وتقليل الجهد المبذول. ويرى الباحث أنه ربما يكون الأصل في نون المثنى ونون جمع المذكر السالم ونون

---

(١) انظر: الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٣٩٢؛ وعبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ١٦٩.

(٢) ابن يعيش، **شرح المفصل** ٨/٧.

الأفعال الخمسة هو التسكين؛ ذلك لأن الحركات علامات إعراب أو بناء (دوالٌ على الحالة الإعرابية)، وبما أن هذه الأصناف من الكلام، أعني المثنى وجمع المذكر والأفعال الخمسة جميعها معربة، وعلامات إعرابها الحروف لا الحركات، إذن فلا داعي لتحريك أواخرها من الناحية الإعرابية، ومن هنا فعلّة التحريك علّة صوتية تتصل بتشكّل مقطع مديد مقفل بصامت في حال تسكينها، وهذا المقطع مرفوض في العربية كما هو معروف، لذلك لجأت العربية إلى تحريك أواخر هذه الصيغ للتخلص من هذا المرفوض، واختارت الحركات المناسبة للتخلص من المقطع المرفوض من جهة، ولتحقيق المخالفة الصوتية من جهة أخرى. ويتضح ذلك من الأمثلة الآتية:

١ - المثنى:

مسلمانْ	:	musli/mān	←	مسلمانِ	:	musli/mā/ni
		مقطع مديد مرفوض				اختفاء المقطع المديد

ومثله في حالتي النصب والجر

٢ - جمع المذكر السالم:

مسلمونْ	:	musli/mūn	←	مسلمونَ	:	musli/mū/na
		مقطع مديد مرفوض				اختفاء المقطع المديد

ومثل هذا في حالتي النصب والجر.

٣ - الأفعال الخمسة:

يسلمانْ	:	yusli/mān	←	يسلمانِ	:	yusli/mā/ni
تسلمانْ	:	tusli/mān	←	تسلمانِ	:	tusli/mā/ni
يسلمونْ	:	yusli/mūn	←	يسلمونَ	:	yusli/mū/na
تسلمونْ	:	tusli/mūn	←	تسلمونَ	:	tusli/mū/na
تسلمينْ	:	tusli/mīn	←	تسلمينَ	:	tusli/mī/na
		مقطع مديد مرفوض				اختفاء المقطع المديد المرفوض

خامساً: نون التوكيد الثقيلة

وعلى أساس المخالفة الصوتية يمكن تفسير سبب كسر نون التوكيد الثقيلة عندما تقع بعد فتحة طويلة (ā)، وذلك نحو: لتدرسانّ: latadrusānni فجاءت نون التوكيد بعد الفتحة الطويلة،

لذلك خالفت حركتها الحركة السابقة لها، فكانت الحركة التي تحقق المخالفة هي الكسرة.ومثله أيضا الفعل المسند إلى نون النسوة المؤكد بالنون، نحو: لتدرسنانْ. ومثله كذلك المخالفة بين حركة النـون وحركة الحرف الذي يسبقها في حرفي الجر(مِنْ) و(عَنْ) لتصبح في الوصل(مِن) و(عَن) نحو:مِـن الساعة وعَنِ الساعة. والغاية من تحريك النون في هذه الحالة هو التخلص من التقاء الساكنين.

ويرى علماء السلف أن نون التوكيد الثقيلة حُرّكت منعاً لالتقاء الساكنين، واختيرت الكـسرة دون غيرها من الحركات لغرض دلالي، وفي هذا يقول ابن يعيش: "والنون الخفيفة ساكنة، والشديدة نونان، الأولى منهما ساكنة، فاجتمع ساكنان (يقصد الألف والنون الأولى) فكرهوا ضمها أو كسرها؛ لأنَّ ضمها يَلبس بفعل الجمع، وكسرها يَلبس بفعل المؤنث، كقولك في فعل الجمع لا تضربن وفـي فعل المؤنث تضربِن"(١).

سادساً: بعض الصيغ الصرفية

أ- بعض صيغ جموع التكسير

وعلى أساس المخالفة الصوتية كذلك يمكن تفسير قلب الألف ياء في صيغة منتهى الجمـوع "مفاعيل" ومفردها "مِفعال" ويتضح ذلك من المثال الآتي:

مِفتاح : miftāh ← مفاتاح : mafātāh ← مفاتيح : mafātīh

	بنية عميقة أو مرحلة افتراضية	قلب الألف ياء مخالفة لألف الصيغة

فألف التكسير ثالثة، وألف المفرد خامسة، حدثت بينهما مخالفة صوتية فراراً من ثقل النطق بالمثلين في هذه الصيغة، فقلبت الألف الثانية ياء مخالفة للألف الأولى، ولم يكن بالإمكان حـدوث العكـس؛ لأنَّ ألف التكسير هي ألف الصيغة الدالة على هذا اللون من الجمع ولا سبيل إلى قلبهـا أو إبـدالها، ولا بد من الإبقاء عليها حفاظاً على الصيغة. فكانت هذه المخالفة بين حركتين طويلتين متماثلتين:

$$\bar{a} + \bar{a} \rightarrow \bar{a} + \bar{\imath}$$

ومثل "مفاعيل" "فعالين" جمع فِعلان وفَعلان وفُعلان نحو: سِرحان وشَيطان وسُلطان. فلو لم تقلب ألف المفرد ياءً عند الجمع لكانت الصيغة (فعالان)، وذلك على النحو التالي:

سُلطان	←	سلاطان	←	سلاطين
sultān	←	salātān	←	salātīn
المفرد		مرحلة افتراضية أو بنية عميقة		إبدال الفتحة الطويلة (ā) كسرة طويلـة (ī) مخالفة للفتحة الأولى

(١) ابن يعيش، شرح المفصل، ٣٧/٩.

ففي هذه الصيغة حدثت مخالفة صوتية بين الفتحتين الطويلتين، وذلك بإبدال الفتحة الثانية كسرة طويلة: ā + ā ← ā + ī

ومثل ما سبق أيضاً يُمكن تفسير كسر همزة صيغة الجمع المنتهية بـ (ان) نحو: إخوان ومثلها عبدان، إذ جاء كسر أولهما مخالفة صوتية للفتحة الطويلة الواردة في الصيغة (ان). وقد أشار هنري فليش(Henri Fleish) إلى هذه الحالة من المخالفة فقال: "وتحدث هذه المخالفة أيضاً في بعض جموع التكسير المنتهية بـ (ان: ān) نحو: إخوان: ihwān> وعبدان: ibdān< في أخوان وعبدان".(١)

ويمكن تفسير إبدال إحدى الواوين المجتمعتين في أوّل الكلمة من بعض الجموع همزة على أنه نوع من المخالفة الصوتية، ومن ذلك: ووراق تصبح أواق، وكذلك وواصل تصبح أواصل. وقد أشار القدماء والمحدثون إلى هذه المسألة. قال سيبويه: "وإذا التقت الواوان أولاً أُبدلت الأولى همزة، ولا يكون فيها إلا ذلك".(٢) وقال المبرد: "واعلم أنه ليس من كلامهم أن تلتقي واوان إحداهما طرف من غير علّة".(٣) وقال ابن جني: "فلما التقت في أوّل الكلمة واوان هَمزت الأولى منهما".(٤) فإذا علمنا أن الواو حرف ثقيل فإن اجتماع الواوين أثقل. قال الاستراباذي (ت ٦٨٦هـ/١٢٨٧م): "اعلم أنهم استثقلوا اجتماع المثلين في أوّل الكلمة، . . . . فالواوان إذا وقعتا في الصدر – والواو أثقل حروف العلة – قلبت أولاهما همزة وجوباً".(٥)

وإنما قلبت الواو المستثقلة همزة لا ياء لفرط التقارب بين الواو والياء، والهمزة أبعد شيئاً، فلو قلبت ياء لكان كأن اجتماع الواوين المستثقل باقٍ.(٦) قال ابن يعيش: "والعلة في ذلك أن التضعيف في أوائل الكلم قليل، وإنما جاء منه ألفاظ يسيرة من نحو (ددن) وأكثر ما يجيء مع الفصل نحو (كوكب) و (ديدن) فلما نَدَرَ في الحروف الصحاح امتنع في الواو لثقلها".(٧)

قال المهلهل:

ضربت صدرها إليّ وقالت   يا عديًا لقد وقتك الأواقي

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٩.

(٢) سيبويه، **الكتاب** ٤/ ٣٣٣.

(٣) المبرد، **المقتضب**، ١٤٩/١.

(٤) ابن جني، **سر صناعة الإعراب** ٨٠٠/٢.

(٥) الاستراباذي، رضي الدين (ت ٦٨٦هـ/١٢٨٧م)، **شرح شافية ابن الحاجب**، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ٧٦/٣.

(٦) **المصدر السابق** ٧٨/٣.

(٧) ابن يعيش، **شرح المفصل** ١٠/١٠.

فالأواقي جمع واقية، وأصلها ووراق، فهمزت الأولى. [١]

وقال آخر:

فإنك والتأبين عروة بعدمـــا   أدعاك وأيدينـا إليه شوارع

لكا لرجل الحادي وقد بلغ الضحى   وطير المنايا فوقهن أواقـع

وأواقــع جمــع واقعة[٢]. ومثــل أواقي أواسط جمع واسط وأصلها ووراسط. [٣] قــال بروكلمــان: (C. Brockelman) " إذا تــوالى فــي العربيــة مقطعان يبــدآن (بالــواو) فإنّ الـــواو الأولـــى تخالف إلى همزة مثل: ووراق ← أواق"[٤].

ومثل أواصل وأواق الأولى والأول مؤنث الأول وجمعه، فإن الأصــل فيهمــا أن يكونــا: (وولى) و (وُوَل)، ولكنهما في العربية أُولى وأُول، وليس ذلك إلا أثر من آثار قانون المخالفة كمــا يرى رمضان عبد التواب. [٥]

ومثل ما سبق ووائل وأوائل، ونيابيف ونيائف، إذ اجتمع في نيايف مثلان (يــاءان) بينهمــا الألف، والألف حاجز ضعيف أو غير حصين كما يقول النحاة.

ويرى عبد الصبور شاهين أنّ إبدال إحدى الواوين همزة في أول الكلمة إنما كــان بــسبب الصعوبة المقطعية، ذلك أنه يرى أنّ وواصل تبدأ بحركة والنظام المقطعي فــي اللغــة العربيــة لا يسمح بالبدء بالحركة، فهمزوا أول الكلمة تصحيحاً للنظام المقطعي. [٦]

ويرى الباحث أن (وواصل) ومثيلاتها مما يبدأ بواوين ليس في أوله حركة حتــى تخــالف النظام المقطعي للغة العربية، وإنما تبدأ بشبه حركة تليها شبه حركة من جنسها تفصل بينهما حركة قصيرة ويتضح ذلك من كتابتها الصوتية: (wawāṣil) وأرى أنّ الذي دعاهم إلــى إبــدال إحــدى الواوين (الأولى منهما) همزة، إنما هو ثقل اجتماع الواوين؛ لأنّ الواو الواحدة ثقيلة، فكيف بالواوين إذا اجتمعتا، وفي هذا الإبدال حدثت المخالفة، وتحققت السهولة في نطق الكلمة. فإن قيل إنّ الهمــزة المحققة أثقل من الواو، قلنا إنّ العدول عن الصعب إلى ما هو أصعب منه في المخالفة يــؤدي إلــى الاستخفاف كما يرى ابن جني، وهذا ما أُشيرَ إليه في موطنه من هذا البحث .

---

(١) ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٨٠٠/٢.

(٢) **المصدر السابق** ٨٠١/٢.

(٣) **المصدر السابق**، ٨٠١/٢.

(٤) بروكلمان، **فقه اللغات السامية**، ص ٧٧.

(٥) عبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ص ١٦٨.

(٦) شاهين، عبد الصبور، **القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٢.

ب - إحدى وأحدى

ومثله أيضاً يمكن تفسير سبب كسر همزة إحدى على أساس من المخالفة الصوتية، ذلك أنّ الأصل في إحدى ← أحدى قياساً على المذكر أحد، لكن كُسرت همزة إحدى مخالفة صوتية للفتحة الطويلة (الألف: ā) التي هي علامة التأنيث فيها. ويرى برجشتراسر(G.Bergstrasser) أنّ مؤنث (أحد) لا يبنى على هذه الصيغة في غير اللغة العربية.(١)

وقد ذكر هنري فليش(Henri Fleish) أنّ هذه الصيغة ناتجة عن المخالفة الصوتية، قال في معرض حديثه عن المخالفة "كما تحدث في المؤنث إحدى: <ihdā> بدلاً من أحدى: <ahdā>".(٢)

ومن صور المخالفة بين الأمثال في أشباه الحركات، إبدال الياء واواً عندما اجتمعت ياءان في (الحييان) وهو (الحيوان)، فقلبت الياء التي هي لام الكلمة واواً لتوالي الياءين ليختلف الحرفان.(٣) قال ابن جني: "هذا مذهب الخليل وسيبويه وأصحابهما، إلاّ أبا عثمان فقد ذهب إلى أن الحيوان غير مبدل الواو وأن الواو فيه أصل".(٤) ويرى الباحث أنه إذا لم تكن الواو في (الحيوان) أصلاً، فإن إبدال الياء واواً، والواو أثقل من الياء، إنما كان من أجل المخالفة بين المثلين، لأنّ توالي الأمثال مكروه، فعدلوا عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لتحقيق المخالفة، وذلك للتخلص من توالي الأمثال طلباً للخفة التي تنتج عن المخالفة، فسبب الخفة هو المخالفة وليس الثقل. وقد ورد في الخصائص باب في مثل هذه المسألة أطلق عليه ابن جني: "باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب الاستخفاف"، قال فيه "اعلم أنّ هذا موضع يدفع ظاهره إلى أن يعرف غوره وحقيقته، وذلك أنه أمر يعرض للأمثال إذا ثقلت لتكريرها، فيترك الحرف إلى ما هو أثقل منه، ليختلف اللفظان، فيخفا على اللسان"(٥). وأضاف: "وذلك نحو الحيوان، ألا ترى أنه عند الجماعة – إلاّ أبا عثمان – من مضاعف الياء، وأن أصله حييان، فلما ثقل عدلوا عن الياء إلى الواو، وهذا مع إحاطة العلم بأنّ الواو أثقل من الياء، لكنه لما اختلف الحرفان ساغ ذلك. وإذا كان اتفاق الحروف الصحاح القوية الناهضة يكره عندهم حتى يبدلوا أحدها ياء . . . . كان اجتماع حروف العلّة مثلين أثقل عليهم".(٦) ومثل الحيوان الديوان، إذ إن أصلها الدووان، لكنهم أبدلوا الواو الأولى ياءً كما فعلوا في الحيوان مخالفة صوتية بين المثلين. قال ابن جني في تفسير ذلك :"نعم، وإذا كانوا

---

(١) برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ١٢٢.

(٢) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٩.

(٣) ابن جني، **سر صناعة الإعراب** ٥٨٩/٢.

(٤) **المصدر السابق** ٥٨٩/٢ – ٥٩٠.

(٥) ابن جني، **الخصائص** ٢٠/٣.

(٦) **المصدر السابق**، ٢٠/٣.

قد أبدلوا الياء واوا كراهية لالتقاء المثلين في الحيوان فإبدالهم الواو ياءً لذلك أولى بالجواز وأحرى . وذلك قولهم: ديوان ، واجليواذ .وليس لقائل أن يقول: فلما صار دوّان إلى ديوان فاجتمعت الواو والياء وسكنت الأولى، هلاّ أبدلت الواو ياءً لذلك؛ لأن هذا ينقض الغرض، ألا تراهم إنما كرهوا التضعيف في دوّان، فأبدلوا ليختلف الحرفان، فلو أبدلوا الواو في ما بعد للزم أن يقولوا: ديّان فيعودوا إلى نحو مما هربوا منه من التضعيف، وهم قد أبدلوا الحييان إلى الحيوان ليختلف الحرفان، فإذا أصارتهم الصنعة إلى اختلافهما في ديوان لم يبق هناك مطلب"(١). فالغاية من كل هذا هي المخالفة بين المثلين طلبا للخفة.

ج- بعض صيغ المصادر

ومن باب المخالفة الصوتية يمكن تفسير سبب كسر همزة المصدر (إفعال) الذي فعله (أفعل) مفتوح الهمزة على أساس المخالفة الصوتية، وذلك على النحو التالي:

أسلم : >aslama مصدره إسلام : >islām

وهنا حدثت مخالفة صوتية بين حركة الهمزة والفتحة الطويلة (ألف الصيغة) من جهة، ومخالفة أخرى بين حركتين في كلمتين بينهما ارتباط صرفي (أفعل ← إفعال) من جهة أخرى. ذلك أنّ كلاً منهما مرتبطة بالأخرى. وقد أشار بروكلمان(C. Brockelman) إلى هذه الحالة من المخالفة، قال: "في العربية القديمة تخالف الفتحة القصيرة إلى كسرة قصيرة قبل الفتحة الطويلة أو بعدها، مثل مصدر فعل السببية >aḳtala ← >iḳtāl "(٢)

ومثله أيضاً مصدر الفعل: فاعل ← فِعال: نحو:

قاتَل : ḳātala مصدره قِتال : ḳitāl

وكذلك الأمر بالنسبة لمصدر الفعل الثلاثي: فَعل ← فِعالة: نحو:

دَرَس : darasa مصدره دِراسة : dirāsah

فالفعل مفتوح الفاء ومصدره مكسورها، والذي سوّغ القول بالمخالفة في هذا المثال وسابقه هو ما بين الفعل ومصدره من ارتباط صرفي من جهة، وما في المصدر ذاته من مخالفة بين الفتحة الطويلة (ألف الصيغة) والكسرة القصيرة التي هي حركة الفاء منه من جهة أخرى.

د - اسم الآلة

ومثل ما سبق أيضاً يُمكن تفسير سبب كسر الميم من صيغ اسم الآلة: مِفعَل ومِفعال ومِفعلة، فالميم فيها جميعاً محركة بالكسرة، ولعلّ اختيار الكسرة هنا دون أُختيها (الضمة والفتحة)

(١) ابن جني، **الخصائص** ٣/٢٠-٢١.

(٢) بروكلمان، **فقه اللغات السامية**، ص ٧٧.

غايته إحداث مخالفة صوتية مع فتحة العين الطويلة أو القصيرة. وأمثلة ذلك: مِكْبَس ومِلْعَقَة ومِفتاح، فكلها مكسورة الميم مفتوحة العين.

هـ - اسم الفعل أو (ما بُنِيَ على فعالِ)

يمكن أن يفسّر تحريك آخر اسم الفعل من الصيغة القياسية (فَعالِ) بالكسر على أساس المخالفة الصوتية بين حركة آخر (فَعالِ) التي هي الكسرة والفتحة الطويلة (الألف: ā) التي هي ألف الصيغة. فابن يعيش يرى أن الأصل في هذه الصيغة أن تكون ساكنة الآخر (فَعالْ)، ولكنه حُرِّك بالكسرة (علامة بناء) وذلك لأمرين: أولهما أنّ هذا الباب (باب فعالِ) مؤنث، والكسر من علم التأنيث. وثانيهما أنه كُسر على حد ما يوجبه التقاء الساكنين. (١)

ومهما يكن سبب تحريك آخر (فَعالِ) بالكسر، فإنّ المخالفة الصوتية بين الفتحة الطويلة (ā) والكسرة القصيرة (i) قد تحققت وذلك على النحو التالي:

نَزالْ : nazāl		←	نَزالِ : nzāli
البنيــة العميقة			مخالفة بين الفتحة الطويلة وحركة اللام

والذي يلحظ على هذه الصيغة أنّ مقطعاً مرفوضاً يتشكل فيها في حالة كونها ساكنة الآخر (فَعالْ)، لذلك حُرِّك آخر هذه الصيغة للتخلص من هذا المقطع المرفوض، فتغير نظام الصيغة المقطعي بالحركة، وتوضيح ذلك:

nazāl	←	nazāli
مقطع مديد (ص ح ح ص)		اختفاء المقطع المديد المرفوض

و - بعض الأسماء المنسوبة

وعلى أساس المخالفة الصوتية كذلك يُمكن تفسير ما جرى في صيغة النسب إلى: نَمِر ودُئِل وإبِل، إذ إنّ الأصل في النسب إلى هذه الأسماء أن تكون على وزن (فَعِلي) بكسر العين، لكنها جاءت مفتوحة العين في كل من: نَمَرِيّ، أَبَلِيّ ودُؤَلِيّ، وذلك مخالفة لياء النسب(٢).

ز - اسم الفاعل من الفعل الأجوف

ويمكن تفسير ما جرى في اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي الأجوف، وما جرى في بعض صيغ الجموع كما في صيغتي: فواعل وفعائل على أساس المخالفة الصوتية، وقد أشار هنري

---

(١) ابن يعيش، **شرح المفصل** ٤/٥٠.

(٢) انظر: الإستراباذي، **شرح شافية ابن الحاجب** ٢/٢١ والشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٣٨٧.

فليش (Henri Fleish) إلى هذه الحالة من المخالفة، فقال: "كراهة النطق بصامت ضعيف مع مصوت من جنسه، كالواو مع الضمة، والياء مع الكسرة، وكذلك الواو مع الكسرة، هذه الكراهة تفسر لنا من الناحية الصرفية حالات كثيرة من المخالفة عند إبدال الواو والياء همزة، فاسم الفاعل من الفعل الأجوف بالواو أو بالياء مثل قاول تصبح "قائل"، وكذلك بايع تصبح "بائع". ويحدث هذا في جموع التكسير على فواعل وفعائل، فيقال في فوايد فوائد، وفي عجاوز عجائز".[١]

إنّ ما جرى في اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الأجوف هو نوع من المخالفة الصوتية، ذلك أن هذه الصيغة تحتوي على مزدوج حركي صاعد مرفوض (wi و yi) لم تبق العربية عليه إلا في بداية الكلمة بشكل عام. أما إذا وقع في حشو الكلمة فإن العربية التزمت بالمخالفة بين عنصريه، وذلك في الأفعال والصيغ الاسمية المشتقة منها كاسم الفاعل والمفعول[٢]. وقد تبقي العربية على هذا النوع من المزدوجات الحركية في الحشو كما تبقي عليها في البداية؛ وذلك لغايات دلالية وصيغ صرفية. إضافة إلى أن بعض الصيغ قد تبقى كما هي وتتخلف عن القاعدة. ويتضح هذا النوع من المخالفة من اسمي الفاعلين: (قاول: kāwil) و (بايع: <bāyi). وللتخلص من هذا المزدوج المرفوض لجأت العربية إلى المخالفة بين عنصري هذا المزدوج، وذلك بحذف شبه الحركة والإبقاء على حركة. وبعد حذف شبه الحركة تشكل محظور لغوي وهو أنّ المقطع الثاني أصبح مبدوءاً بحركة هي الكسرة القصيرة المتبقية من المزدوج الحركي، وهذا مرفوض في نظام العربية المقطعي، إذ لا يبدأ المقطع في العربية بحركة، فلجأت العربية إلى تحقيق هذه الكسرة، وبتحقيقها تخلقت الهمزة، أو لنقل جيء بالهمزة لتصحيح النظام المقطعي، وتقوية لجوف الكلمة الضعيف، إذ إنّ الهمزة صامت وقفيّ حنجريّ نبريّ قويّ تصلح لمثل هذا. وبهذا تكون اللغة قد خالفت بين عنصري المزدوج المرفوض من جهة، وحافظت على سلامة النظام المقطعي، إذ عوّضت عن المحذوف بما هو أقوى منه من جهة أخرى[٣].

ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

البنية العميقة		حذف شبه الحركة للمخالفة بين عنصري		تحقق الهمزة تصحيحاً للنظام المقطعي
kāwil	←	kā-il	←	kā>il
bāyi<	←	bā-i<	←	bā>i<

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٧.

(٢) انظر: الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٤٠٨ – ٤٠٩.

(٣) للاطلاع على تفاصيل هذه المسألة انظر: خريسات، محمود، **الإعلال في ضوء علم اللغة المعاصر**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٨، ص ١٧٢ – ١٨٢.

المزدوج المرفوض

قال هنري فليش(Henri Fleish) في ما تبدل الواو أو الياء منه همزة إذا كانت متطرفة، وذلك لتشكل المزدوج المرفوض: "هنا تتم المخالفة، بإبدال الواو أو الياء همزة ثم يشيع هذا الإبدال بوساطة القياس الموحد في صيغ أخرى، ففي جمع التكسير مثلاً بزنة أفعال من الأصل (عدو) يقال: أعداءٌ: >a<dāun بدلاً من (أعداوٌ: >a<dāwun) في حالة الرفع، و (أعداءٍ: >a<dāin) بدلاً من (أعداوٍ: >a>dāwin) في حالة الجر. وأمّا أعداءً: >a<dāan بدلاً من (أعداواً: >a>dāwan) في حالة النصب فقد جاءت على قياس سابقتيها، رغم انعدام الضرورة التي أوجبت قلب الواو همزة في الحالتين السابقتين. فالمخالفة في هذه الحالات كلها كانت عامة ولازمة"(١). ومثل ذلك قلائد وخزائن وغيرهما.

وما قيل عن اسم الفاعل يُمكن أن يُقال هنا من أنّ ما جرى في (أعداءٌ) ومثيلاتها يمكن أن يفسّر على أساس من المخالفة الصوتية بين عنصري المزدوج المرفوض، وذلك على النحو التالي:

أعداوٌ ←	أعدا - ُنْ ←	أعداءٌ
>a<dāwun	>a<dā-un	>a<dā>un
البنية العميقة	حذف شبه الحركة للمخالفة بين عنصري المزدوج المرفوض	تخلّق الهمزة تصحيحاً للنظام المقطعي

ففي المرحلة الثانية التقت حركتان التقاءً مباشرا هما الفتحة الطويلة والضمة القصيرة(اعدا ُن) وهذا مرفوض في النظام المقطعي للغة العربية، فتكونت الهمزة للتخلص من هذا المرفوض (اعداءٌ).

ح- صيغة "افتعل"

ويمكن أن نعتبر ما حدث في صيغة "افتعل" وسائر مشتقاتها في ما يخص الفعل المثال الواوي واليائي من إبدال أنه نوع من المخالفة الصوتية. ذلك أنه يتشكل مزدوج حركي صاعد مرفوض (wi و yi)، لذلك لجأت العربية إلى المخالفة بين عنصريه للتخلص من المرفوض وهو اجتماع الياء والكسرة، والواو والكسرة، وكله في العربية ثقيل فأبدل من الياء أو الواو تاء، وذلك للتخلص من الثقل من جهة، ولتسهيل عملية الإدغام من جهة أخرى(٢). وتالياً توضيح ذلك:

---

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٨.

(٢) للإطلاع على تفاصيل هذه المسألة انظر: خريسات، محمود، **التفسيرات الصوتية للظواهر الصرفية العربية**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢، ص ٥٤ وما بعدها.

وَزَنَ	:	wazana	←	>iwtazana	←	>ittazana
يَسَرَ	:	yasara	←	>iytasara	←	>ittasara
				البنية العميقة (iy و iw)		التخلص من المزدوج المرفوض وحدوث الإدغام

ط - اسما المكان والزمان

وعلى أساس المخالفة الصوتية يمكن تفسير مجيء بعض صيغ اسمي المكان والزمان على غير الوزن الذي وضع لها، فمن المعروف أنّ اسمي المكان والزمان يشتقان من الفعل الثلاثي على وزن (مَفْعَل) بفتح العين إذا كان المضارع مفتوح العين أومضمومها، لكن جاءت أسماء زمان ومكان مكسورة العين والقياس فيها الفتح، ومن ذلك المسجِدُ والمشرِقُ والمغرِبُ والمنبِتُ المنسِكُ وكلها مكسورة العين والقياس فيها يقتضي أن تكون مفتوحة العين.

ويرى الباحث أن هذه الحالة يمكن تفسيرها على أساس المخالفة الصوتية، ذلك أن الكسرة هنا جاءت لتحدث مخالفة صوتية مع فتحة الميم. إلا أنّ عبد الصبور شاهين يرى أن هذه الألفاظ ربّما جاءت مخالفة للقاعدة لأنها لم يقصد بها التعبير عن اسم الزمان أو المكان بالمعنى النحوي[١]. بل هي أسماء لأماكن معينة، فهي إطلاقات خاصة لا تندرج تحت شروط الصيغة. [٢]

سابعاً: بعض النماذج من القراءات القرآنية

يُمكن تفسير ما ورد في بعض القراءات القرآنية في بعض آيات الذكر الحكيم على أنه نوع من المخالفة الصوتية، ومن ذلك:

أ- قراءة عبد الله بن مسعود: ﴿**الكبر عَتيّاً**﴾ [٣] بفتح العين و ﴿ **أولى بها صَليًا**﴾ [٤] بفتح الصاد. وقد أنكر ابن مجاهد ذلك وقال: "لا أعرف لهما في العربية أصلا"[٥]. وخالف ابن جني(ت ٣٩٢هـ/١٠١٨م) ابن مجاهد في هذا الإنكار، وقال: "لا وجه لإنكار ابن مجاهد ذلك؛ لأنّ له في العربية أصلاً ماضياً وهو ما جاء من المصادر على فعيل نحو: الحويل والأويل والشخير

---

(١) هكذا وردت العبارة والأصح أن يقول: من الناحية الصرفية بدلاً من قوله من الناحية النحوي؛ لأنّ اسم الزمان واسم المكان من المباني الصرفية وليسا من المعاني النحوية.

(٢) شاهين، عبد الصبور، **المنهج الصوتي للبنية العربية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٢٠

(٣) سورة مريم، الآية: (٧٠)

(٤) سورة مريم، الآية: (٨)

(٥) ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق علي النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح شلبي، منشورات وزارة الأوقاف المصرية، القاهرة، ١٩٩٩، ٢/٣٩.

والتخير"[١] والحويل جودة النظر والقدرة على التصرف، والأويل الذهاب والاستحالة.

ويرى الباحث أنّ هاتين القراءتين يُمكن تفسيرهما على أساس المخالفة الصوتية، حيث قرأ ابن مسعود بالفتح، والأصل هو الكسر؛ وذلك ليخالف الياء في "**عتيا**" و "**صليا**".

ب- ومن ذلك أيضاً قراءة الفضل الرقاش﴿ **وأَيّاك نستعين** ﴾[٢] بفتح الهمزة. قال ابن جني: "فأما فتح الهمزة فلغة فيها: إيّاك وأَيّاك وهيّاك وهَيّاك، والهاء بدلٌ من الهمزة".[٣] ولكن يمكن تفسير سبب فتح الهمزة من "أَيّاك" على أنه مخالفة صوتية للياء المشددة التي تلي الهمزة.

ج- ومنه أيضاً قراءة:﴿ **ولا تقربا هذه الشِّجرة** ﴾[٤]. بكسر الشين. قال ابن جني: "ومن ذلك قال عباس: سألت أبا عمرو عن (الشِّجرة) فكرهها، وقال: "يقرأ بها برابر مكة وسودانها. وقال هارون الأعور عن بعض العرب: تقول: الشِّجرة. وقال ابن أبي اسحق: لغة بني سليم الشِّجرة".[٥] ويمكن تفسير هذه القراءة، بكسر الشين من الشِّجرة على أنها حالة من حالات المخالفة الصوتية بين الحركات. فقد توالت ثلاث حركات قصيرة متماثلة (ثلاث فتحات)، فجاءت قراءة الشِّجرة بكسر الشين لإحداث مخالفة صوتية بين هذه الأمثال:

>ašijarah ← >ašajarah

د- ومثله أيضاً قراءة يحيى وإبراهيم: "**ما سِألْتُم**"[٦] بكسر السين، ويرى ابن جني أنّ في هذه القراءة نظر، ذلك أن هذه الكسرة إنما تكون في أول ما عينه معتلة. أو في فَعِل إذا كانت عينه معتلة. وأن الفاء في هذا الباب لا تكسر إلا والعين ساكنة أو مكسورة، وأما أن تكسر الفاء والعين مفتوحة في الفعل فلا.[٧] وقال: "فإذا كان كذلك فقراءتهما " سِألتم" مكسورة السين مهموزة غريب . . . فأمّا قراءته "سِألتم" فعلى أنه كسر الفاء على قول من قال: "سِلْتُمْ " كخفتم، ثم تنبه بعد ذلك للهمزة، فهمز العين بعدما سبق الكسر في الفاء، فقال "سِألتم" فصار ذلك من تركيب اللغة".[٨]

وما قيل في ما سبق من قراءات يُمكن أن يُقال هنا، فالسين ربما جاءت مكسورة مخالفة صوتية لفتحة الهمزة التي تليها؛ وذلك للتخلص من توالي الحركتين المتماثلتين.

---

(١) ابن جني، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ٣٩/٢.
(٢) سورة الفاتحة، الآية: ٥.
(٣) ابن جني، المحتسب ٣٩/١.
(٤) سورة البقرة، الآية: ٣٥.
(٥) ابن جني، المحتسب ٧٣/١ –٧٤.
(٦) سورة البقرة، الآية ٦١.
(٧) ابن جني، المحتسب، ٨٩/١.
(٨) المصدر السابق، ٨٩/١.

هـ- وقرأ يحيي والأعمش وطلحة:﴿ فَتِمسَّكُم النار﴾ [(١)] بكسر التاء. فقد توالت أربع حركات قصيرة (أربع فتحات) فخولف بينها بكسرة واحدة على الأقل. فكانت هذه القراءة بكسر التاء، والأصل فيها أن تكون مفتوحة. قال ابن جني: "هذه لغة تميم، أن تكسر أول مضارع ما ثاني ماضيه مكسوراً، نحو: علمت: تِعلم، وأنا إِعلم، وهي تِعلم . . . وكذلك " فَتِمسَّكُم النار"[(٢)].

و- ومما ورد من هذه القراءات أيضاً، قراءة الحسن: "والأنجيل"[(٣)] بفتح الهمزة. قال ابن جني: "هذا مثال غير معروف النظير في كلامهم؛ لأنه ليس فيه (أفعيل) بفتح الهمزة. ولو كان أعجمياً لكان فيه ضرب من الحجاج".[(٤)] ويرى الباحث أن الهمزة في (الإنجيل) فُتحتْ مخالفة صوتية للكسرة الطويلة (الياء:ī) الإنجيل ← الأنجيل.

ز- وقرأ الحسن كذلك: "ينحَتون"[(٥)] بفتح الحاء، والأصل كسرها. قال ابن جني: "أجود اللغتين:" نَحَتَ: يَنحِت، بكسر الحاء، وفتحها لأجل حرف الحلق الذي فيها، كسَحَر يسْحَر. [(٦)] ولعل ابن جني قد اعتبر وجه القراءة بكسر الحاء أجود من فتحها لما في ذلك من مخالفة صوتية بين حركتي الياء والتاء: i + a ← a + a

ويرى حسام النعيمي أنّ المخالفة هنا تكون بين حركة العين في الماضي وحركتها في المضارع. قال: "ويبدو أنه (يقصد ابن جني) قد جعل الكسر أجود لما فيه من مخالفة بين حركة العين في الماضي والمضارع، وهو ما حرصت عليه اللغة في الأعم الأغلب من ألفاظها، ومعنى ذلك أنه إذا ورد لفظ بصورتين الأولى مخالفة للماضي، والثانية موافقة، كان التفضيل لما خالف الماضي؛ لأنه جاء على وفق الكثرة لا القلة".[(٧)]

ح- يرى سمير ستيتية أنّ في قراءة الحسن: "والمقيمي الصلاةَ"[(٨)] بنصب الصلاة مخالفة صوتية، قال: "قد تحل حركة إعرابية محل حركة إعرابية أخرى في قراءة الحسن، وبيان ذلك أن الحسن قرأ: " والمقيمي الصلاةَ" بنصب الصلاة، وقرأ الجمهور بجرها. والظاهرة لها بعدان، أحدهما صوتي، والآخر نحوي. أما البعد الصوتي فيتمثل في المخالفة بين "المقيمي" التي تنتهي بحركة هي ياء المد، و "الصلاة" التي هي في الأصل مجرورة؛ لأنها مضاف إليه. فلما نصبت

(١) سورة هود، الآية: ١١٣.
(٢) ابن جني، المحتسب ١/١٣٠.
(٣) سورة آل عمران، الآية ٣
(٤) ابن جني، المحتسب، ١/١٥٢.
(٥) سورة الحجر، الآية: ٨٦.
(٦) ابن جني المحتسب ٢/٥.
(٧) النعيمي، حسام، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص ٢١٣ – ٢١٤.
(٨) سورة الحج، الآية: ٣٥.

حدثت المخالفة الصوتية.[١] ويرى ابن جني أنّ الموطن هنا ليس موطن إضافة، قال: "أراد المقيمين، فحذف النون تخفيفاً، لا لتعاقبها الإضافة . . . .، كما لا يتعرف بها ما فيه الألف واللام، وهو " **والمقيمي الصلاة**"[٢].

ومثل "**والمقيمي الصلاة**" قول عمرو بن امرئ القيس الخزرجي أو قيس بن الخطيم: [٣]

الحافظو عورة العشيرة لا يأتيهم من ورائهم نطف

قال سيبويه: لم يحذف النون للإضافة، ولا ليعاقب الاسم النون. [٤] وقال محقق الكتاب معلقاً على البيت السابق: "وشاهده كالذي قبله في إعمال الحافظين مع حذف نونها على نية إثباتها؛ لأنها لا تعاقب الألف واللام".[٥] وعلى هذا الأساس نصب (الصلاة) يكون قد جاء على الأصل باعتبارها مفعولاً به وليس مخالفة صوتية لـ (المقيمي) ولا سيما أنّ جمهور النحاة مع إعمال اسم الفاعل المعرّف بأل دون قيد أو شرط، سواء في ذلك أكان دالاً على الماضي أو الحال أو الاستقبال وهذا ما يراه الباحث.

ط- قرأ أبو مِجْلَز: "بالغدوّ والإيصال"[٦]. قال ابن جني هو مصدر آصلنا: دخلنا في وقت الأصيل.[٧] فإن كان المقصود المصدر فالإيصال هو الوجه المراد ولا مخالفة فيها، وهي تناسب (الغدو) أكثر من مناسبة (الآصال) باعتبار الغدو مصدر الفعل غدا، وبهذا الوجه يتحقق الطباق الذي يُمكن أن يكون هو المقصود في الآية الكريمة، أي أوّل النهار وآخره.

أمّا إذا كانت (الإيصال) باعتبارها صورة أُخرى لـ (الآصال) جمع أصيل، فإن مخالفة صوتية قد حدثت بين الفتحتين الطويلتين بقلب الأولى منهما ياءً: ā + ā ← ī + ā وإنني أرجح الوجه الأوّل، أي أنّ الإيصال مصدر ولا مخالفة فيه، وإذا كانت كذلك، فإن قراءة (الآصال) تكون قد حدثت فيها مماثلة صوتية، وذلك بقلب الياء ألفاً: ī + ā ← ā + ā

هذه نماذج مختلفة من المخالفة الصوتية التي تبيّن أن للمخالفة الصوتيّة بين (العلل وأشباهها) أثراً واضحاً في بناء الكلمة العربيّة، بحيث لا يمكن تجاهل هذه الظاهرة في أيّ دراسة صوتيّة أو صرفيّة.

---

(١) ستيتية، سمير، تحليل الظواهر الصوتية في قراءة الحسن البصري، **مجلة الدراسات الإسلامية**، جامعة الإمارات العربية المتحدة، دبي، ع٨، ١٩٩٤، ص ٢٠١.

(٢) ابن جني، **المحتسب**، ٨٠/٢.

(٣) سيبويه، **الكتاب** ١٨٥/١.

(٤) **المصدر السابق** ١٨٦/١.

(٥) **المصدر السابق** ١٨٦/١ حاشية رقم (١)

(٦) سورة **الرعد**، الآية (١٥)

(٧) ابن جني، **المحتسب** ٣٥٦/١ .

خلاصة البحث:

يتبين القارئ لهذا البحث أنّ للمخالفة الصوتيّة بين الحركات وأشباهها أثراً ملحوظاً في بناء الكلمة العربيّة لا يمكن تجاهله، وذلك واضح من خلال النماذج التي عُرِضت في هذا البحث، فليس من المعقول أن تكون اللغة تجري على ألسنة الناس بطريقة عشوائية دون وجود نظام لغوي محدد يضبطها. فهي لا تسير في مراحل عمرها على نحو من الصدفة، ولكنها محكومة بقوانين صوتيّة لا تكاد تتجاوزها، ولا يعني جهلنا بهذه القوانين أنها غير موجودة. ومهمة الباحث أن يبحث عنها، يكتشفها ولا يخترعها، فهي موجودة وبحاجة إلى البحث عنها، لمعرفة كيف يحدث التطوّر اللغوي في الظواهر اللغويّة المختلفة. فالظاهرة اللغويّة موجودة على حالها، ومهمة اللغوي أن يفسّر كيف حدث التطوّر فيها ولِمَ كان ذلك ولم يكن غيره.والمخالفة الصوتيّة إحدى الظواهر اللغوية الكثيرة التي تسعى إلى تخفيف الجهد المبذول على الناطق، وقد اتضح ذلك من خلال النماذج المعروضة في هذا البحث، فالكسرة المرافقة لنون المثنى وتاء جمع المؤنث السالم المنصوب، والفتحة المرافقة لنون جمع المذكر السالم ونون الأفعال الخمسة لم تأتِ صدفة، وكذلك الحال بالنسبة لبقية النماذج المعروضة، وهدف ذلك التسهيل على الناطق باللغة، فاللغة ميّالة في تطوّرها نحو السهولة والتيسير، ومن ذلك محاولة التخلص من توالي الأمثال بالمخالفة بينها للتخلص من الثقل الناجم عن توالي الأمثال في الكلمة العربية.

رموز الكتابة الصوتيّة المستعملة في البحث

٭ الصوامت

الهمزة	:	>
الباء	:	b
التاء	:	t
الثاء	:	ṯ
الجيم	:	J̱
الحاء	:	ḥ
الخاء	:	ẖ
الدال	:	d
الذال	:	ḏ
الراء	:	r
الزين	:	Z
السين	:	s
الشين	:	š
الصاد	:	ṣ
الضاد	:	ḍ
الطاء	:	ṭ
الظاء	:	ḏ̣
العين	:	<
الغين	:	ġ
الفاء	:	f
القاف	:	ḳ
الكاف	:	k
اللام	:	L
الميم	:	m
النون	:	n
الهاء	:	h

٭ شبه الحركة

الواو شبة الحركة	:	w
الياء شبه الحركة	:	y

٭ الحركات القصيرة

الفتحة القصيرة	:	a
الضمة القصيرة	:	u
الكسرة القصيرة	:	i

٭ الحركات الطويلة

الفتحة الطويلة	:	ā
الضمة الطويلة	:	ū
الكسرة الطويلة	:	i

٭ الحركة الممالة

الفتحة الممالة	:	ē
الضمة الممالة	:	ō

أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السري الرفاء

د. صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١٧

ملخّص

يكشف هذا البحث عن "أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السري الرفاء"، فقد كان السّريّ الرّفّاء يصلح الثياب ويطرزها، وهي مهنته،ولذا، فقد تأثر بها، فاستلّ كثيراً من ألفاظه وصوره في شعره من هذه المهنة التي احترفها، فكان يذكر أدوات الخياطة: كالإبرة والمقص، ويكثر من أسماء الثياب وأنواعها وموادها، ويهتم بالأصباغ والألـ وان المختلفة، ويكرر أسماء الجواهر والدرر والخرز، ويستعير ألفاظ الوشي والتنميق والتفويف والـ نقش... وغيرها فيسقطها على معظم صوره، ويستغلها في أغلب موضوعاته.

الكلمات الدالة: مهنة، الرفاء.

Abstract

The effects of the profession of clothers repaid and embroidery on the poetry of Al-Sarri'y al-Raffa'.

Dr. Saleh Ali Saleem Al-Shtaiwi

This paper reveals "The effects of the profession of clothes- repair and embroidery on the poetry of Al-Sarri'y al-Raffa'". Al-Sarri'y Al-Raffa' earned his living from repairing damaged clothes and embroidery. His profession affected his poetry, for he drew many of his expressions and imagery from this profession of his. He mentioned some of the tools of his profession, such as the needle and the scissors and copiously referred to clothing and textiles and was concerned with various types of dyes and colours. He also repeats the names of beads, pearls and other ornaments, and less expressions of embroidery, and needlework in his poetry and in his themes generally.

Key words: profession, Al-Raffa.

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السَّريّ الرَّفَّاء[١]

مقدمة نظرية:

من حق القارئ على كاتب هذا البحث أن يعرفه - قبل كل شيء - بالهدف من اختيار هذا الموضوع: "أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السري الرفاء"، وأهمية لفت النظر إليه، وبخاصة أنه لم يحظَ بدراسات - على حد ما أعلم - ولعل من أهم الأسباب التي دعت إلى اختياره: أنه يُعدّ إطلالةً على جوانب الحياة اليومية التي كان يعيشها الناس في العصر العباسي، وكيفية استغلال الشاعر لمفردات هذه الحياة، ومنها: مهنة الرفو والتطريز، إذ لم نعهد شاعراً عباسياً استغل ألفاظ هذه المهنة كالسري الرفاء، فقد كانت تدور في أشعاره بصورة لافتة للنظر، لأنها مهنته الرئيسة، ولا ريب في أن دراسة أثر هذه المهنة في شعره يعطي القارئ صورةً واقعيةً عن بعض تفاصيل الحياة اليومية، وقتذاك، إلى جانب أن الشاعر – أيَّ شاعر - يتأثر بالمهنة التي يعمل فيها؛ إذ تنطبع آثارها على نفسيته، وعلى إنتاجه الأدبي، فالشاعر حين يمتهن حرفةً، فإنه لا يكسب رزقه منها حسب، وإنما لابد من أن تفرض سيطرتها على إبداعه الشعري، فينهل منها كثيراً من ألفاظه وصوره سواء أكان واعياً أم غير واعٍ، كما أن مثل هذه المهن تسعف القارئ في الكشف عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة في العصر، فضلاً عن أنها تكشف عن الأبعاد الحضارية المادية في العصر العباسي، ذلك أن شيوع أنواع الملابس والأقمشة وتطريزها جاء استجابةً للحياة الاجتماعية بما كان يعمها من ترف ونعيم في الغالب، وبخاصة بعد أن اتسعت المدن، وكثرت الحواضر، ومن هنا، تبرز أهمية هذا البحث وقيمته.

---

(١) هو السَّريّ بن أحمد بن السري، أبو الحسن الكندي الرفاء الموصلي، شاعر مجود، حسن المعاني، وله مدائح في سيف الدولة الحمداني وغيره من أمراء بني حمدان، وكانت بينه وبين أبي بكر وأبي عثمان، محمد وسعيد ابني هاشم الخالديين حالة غير جميلة، ولبعضهم في بعض أهاج كثيرة، فانحدر إلى بغداد، ومدح بها الوزير أبا محمد المهلبي، فانحدر الخالديان وراءه، ودخلا إلى المهلبي وثلبا سرياً عنده، فلم يحظ منه بطائل... ويقال: إنه عدم القوت هناك، ودفع إلى الوراقة، فجلس يورق شعره ويبيعه، ثم نسخ لغيره بالأجرة، وركبه الدين، ومات ببغداد على تلك الحالة بعد سنة ستين وثلاثمائة. انظر الخطيب البغدادي، أبو بكر احمد بن علي (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م)، **تاريخ بغداد**، دار الكتاب العربي، بيروت، ج٩، ص١٩٤، وانظر عن ترجمته: الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م)، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ج٢، ص١٢٧-١٤٠، وانظر ابن النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب (ت ٣٨٥هـ/ ٩٩٥م)، **الفهرست**، تحقيق الشيخ ابراهيم رمضان، ط١، دار القلم، بيروت، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٤، ص٢٠٦، وانظر ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ/ ١٢٨٢م)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج٢، ص٣٥٩-٣٦٢، وانظر العباسي، عبدالرحيم بن احمد (ت ٩٦٣هـ/ ١٥٥٩م)، **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧، ج٣، ص٢٨٠-٢٨١.

والحقيقة أن أصحاب الحرف والصناعات قد شكّلوا نسبةً كبيرةً في حياة الحواضر، وقتذاك، "وهم ممن يكسبون رزقهم بأيديهم، وكان كسبهم بصورة عامة متواضعاً، وهم أقرب إلى حياة الكفاف منهم إلى حياة الكفاية" [١]. وقد كان هؤلاء الصناع وأهل الحرف يعيشون مجتمعين في محلة واحدة أو سوق خاص بهم [٢].

ولا ريب في أن من هذه المهن الشائعة، وقتذاك، مهنة الرفو والتطريز، وهذا بدهي، "فالخياطة من ضروريات العمران، وكانت من مكاسب العرب، وأحد معايشهم" [٣]، فضلاً عن أن الاشتغال بالمهن اليدوية لم يعد محتقراً في العصر العباسي [٤]، كما أن الخياطة صنعة قديمة شريفة، وحرفة جليلة، ويقدمها تُنسب إلى إدريس عليه السلام، وهو أقدم الأنبياء [٥].

أما الرفاء، فهو الذي يخيط شقوق الأثواب المهترئة، من نحو عث أو حرق وغير ذلك، بخيوط من جنس الثوب الممزق، فكان يرفو الشال والسجاد والثياب من الجوخ وغيرها، فقد يتفق أن تتمزق قطعة القماش، فيأسف صاحبها لنفاستها وندرتها، فيعرضها على الرفاء الذي يلحم شقوقها، فيعيدها كما كانت، بحيث لو رآها المشاهد، لم يعلم موضع الشق، لإحكام الصنعة وضبطها، وبالجملة، فهي حرفة شريفة، وهي أيسر من الخياطة، ولكنها أدق لاحتياجها إلى تأمل وتفكر [٦].

وفيما يتعلق بالتطريز، فالطراز، ويقال له: طرزيّ ومطرِّز، وهو من ينقش الأقمشة من أصناف الحرير، يصنع أولاً بواسطة قوالب مرسومة على القماش حسب الرغبة من أصناف الرسومات، فمنها رسوم عروق وبحيرات وماء، وأشكال متعددة من طيور وورود وحيوانات وخلافها، ثم يباشر في تطريزه بالحرير الملون على مقتضى الرسم الذي على القماش [٧].

ولا شك في أن صناعة الحرير والوشي – وهو نسيج حرير مطرز – هي صنائع للجمال والزينة.

---

(١) النجم، وديعة طه، أضواء على منزلة المرأة في العصر العباسي اجتماعياً وأدبياً، **عالم الفكر**، ١٩٨٧، المجلد ١٨، العدد ١، ص ٢٢.

(٢) الدوري، عبد العزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، دار المشرق، بيروت، ص ٩١.

(٣) الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، تحقيق محمد بهجة الأثري، منشورات أمين دمج، بيروت، دار الشروق العربي، بيروت، ج٣، ص ٤٠٦.

(٤) الدوري، عبد العزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، ص ٩١.

(٥) القاسمي، محمد سعيد، **قاموس الصناعات الشامية**، حققه وقدم له ظافر القاسمي، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨، ج١، ص ١٣١.

(٦) **المصدر السابق**، ج١، ص ١٥٣.

(٧) **المصدر السابق**، ج٢، ص ٢٩٢.

ويبدو لي أن معظم أصحاب المهن في العصر العباسي كانوا – في الغالب – من الطبقة الشعبية الفقيرة.

ومن الجدير ذكره أن بعض الشعراء العباسيين كان يمتهن حرفاً أو صنائع معينة، فتأثروا في صوغهم شعرهم بهذه المهن والحرف التي نشأوا عليها، ومن هؤلاء الشعراء الذين برز أثر المهنة في أشعارهم: السري الرفاء، ولا غرو في هذا، فقد كان "شاعر الحياة العامة دون منازع، وهي ناحية تفرد بها بين أترابه من شعراء الحمدانيين"(١) إذ كان يرفو الثياب "أي يصلح الثياب من شق وغيره" ويطرزها،(٢) ولا عجب، فقد "كان فنّ النسيج أرقى من أيّ فنّ صناعي في العراق، وكانت الحياكة أقدم الصناعات اليدوية"(٣)، كما كانت "أنوال فارس والعراق تنتج أفخر أنواع السجاد في العصر العباسي"(٤).

وعلى الرغم من أن مهنة الرفو والتطريز بسيطة، لأنها من المهن الشعبية، إلاّ أنّ مثل هذه المهن لا تحول بين الشاعر والإبداع، "فكثير من العباقرة كانوا يعيشون عيشةً بسيطةً مثل الشاعر إيليوت الذي كان يعمل في أحد البنوك"(٥).

ويمكن أن نقسم هذا البحث إلى العناصر التالية:

أولاً: الخياطة وأدواتها

ثانياً: الملابس وأنواعها

ثالثا: البسط والوسائد

رابعاً: التطريز ومظاهره

خامساً: الألوان والأصباغ

سادساً: الجواهر والخرز

سابعاً: العروس ووسائل الزينة

أولاً: الخياطة وأدواتها:

كان السري الرفاء يذكر أدوات الرفو والخياطة، من ذلك قوله يصف حاله(٦):

---

(١) الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص ١٣.

(٢) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٢، ص١٢٧.

(٣) الدوري، عبدالعزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، ص ١٠٠.

(٤) انظر حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ط٩، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص٤١٣.

(٥) عكاشة، أحمد، **آفاق في الإبداع الفني "رؤية نفسية"**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠١، ص٤١.

(٦) السري الرفاء، أبو الحسن السري بن أحمد الكندي الموصلي (ت ٣٦٢هـ/ ٩٧٣م)، **الديوان**، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١، ج٢، ص٢٨٩.

يُنبيكَ عن صِحَّةِ أخباري   عُسْري من العشقِ وإيساري
وكانتِ الإبرةُ فيما مضى   صائنةً وجهي وأشعاري
فأصبحَ الرزقُ بها ضيقاً   كأنَّهُ من ثقبِها جاري

فقد امتاح الشاعر الصورة في النص من مهنته، فتخيّل أنّ الإبرة كانت تصون وجهه، فتكفيه مرارة السؤال والعوز، أمّا الآن، فيشبّه الرزق بثقبها الضيق، دلالةً على شدة الفقر. فالشاعر يصف حالته البائسة، وشعوره الداخلي، ولا غرو، "فالقصيدة الشعرية ليست مجرد أصوات وتراكيب تدغدغ أذن السامع بإيقاعها، بل إنها لحظة حياتية خلّفها فنان مرهف وفقاً لإيقاعه النفسي الخاص"(١).

ويشير السري إلى المقراض، حين يقول(٢):

أيا مَن رأى البدرَ بدرَ السماءِ   يروحُ ويغدو إلى سُوقِهِ
إذا مزّقَ الثوبَ مقراضُهُ   تمزّقَ قلبي كتمزيقِهِ
وأطيبُ من فَوْحِ ريحِ الجِنانِ   خيوطٌ تُروّينَ من ريقِهِ

فالمقراض هو أداة لقص الثياب والأقمشة التي كان يرفوها ويطرز عليها، كما أنّ تمزيق الثياب من مظاهر مهنته.

وأعتقد أن الصورة في البيت الأخير تستفز المتلقي، وتصدم نفسيته، ذلك أن تفضيل ريق المحبوبة على رياح الجنة أمر غريب من شاعر مسلم – فضلاً عن أن الشاعر قد استمد كلمة الخيوط من مهنته -.

ويهجو الشاعر الشُمْشاطي، فيستعير صورة المشراط-الذي يستخدم لقص الثياب ونحوها- لتقطيع قذال المهجو، فيقول(٣):

فاصبِرْ لتقطيعِ القَذالِ ومَن أصَنْ   عنهُ الحُسامَ أذعْهُ للمِشْراطِ

ويأتي السَريّ الرَفّاء بصورة فنية من عالم "الخياطة" حين يهجو الشمشاطي، أيضاً، فيقول(٤):

(١) حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، ط١، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص١٢٧.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٥١٣.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٥٥. الشمشاطي: هو أبو الفتح الحسن بن علي بن محمد نسبة إلى مدينة شمشاط في أرمينية، شاعر من شعراء سيف الدولة". انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م)، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٣، ص ٣٦٢. القذال: جماع مؤخر الرأس.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٥٤. السم: الثقب.

قــد كانــتِ الــدنيا عليــكَ فــسيحةً فــالآنَ أضــحتْ وهــي سَــمُّ خيــاطِ

والشاعر يتناص، هنا، مع الخطاب القرآني، في قوله سبحانه وتعالى: "إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تُفتّح لهم أبوابُ السماء ولا يدخلون الجنة حتى يلجَ الجملُ في سَمِّ الخياط وكـذلك نجزي المجرمين"(١).

وكأن الشاعر يبتغي أن يبين شدة الضنك الذي يعيشه المخاطب، بحيـث يـستحيل تغييـر وضعه أو أحواله، مثلما يستحيل دخول الجمل في ثقب الإبرة.

ويتخيل الشاعر أن للثلج أنامل تخيط "ثوباً يزر على الدنيا بأزرار"، يقول:(٢)

أما ترى الــثلجَ قــد خاطــتْ أناملُــهُ ثوبــاً يُــزرُّ علــى الــدنيا بــأزرارِ

والصورة، هنا، تقوم على التشخيص، فقد بث الشاعر الحياة في الجماد "الثلج" وأنسنه.

ويمدح السريّ سيف الدولة الحمداني، فيتحدث عن خيولــه التــي يـشبهها بــالوعول ذات القرون، ويصور الغبار الذي يعلوها وهي تكر على الأعداء بأنه "يخيط" لها جلالاً أو غطاء، ولــذا، اختفت البقع البيضاء في أجسامها، يقول(٣):

وخيـــلٍ كـــالوعولِ إذا تـــراءتْ رأيـــتَ قرونَهـــا الـــسُّمْرَ الطِّـــوالا

لهـــا كَـــرٌّ محـــا الأوضـــاحَ منهـــا وخـــاطَ مـــنَ العجـــاجِ لهـــا جِـــلالا

ومما لا شك فيه أن "الخياط" يستخدم "القياسات" في مهنته، وهذا ما ظهر في شعر الــسري الرفاء، قال(٤):

وهل يُقــاسُ فــضاءُ الأرضِ مُنْخرِقــاً بــأذرُعٍ قــصُرتْ عنـــه وأشـــبارِ

فالقياسات من المظاهر التي يلجأ إليها الخياط في مهنته.

ومن المعروف أن الصانع يستخدم يده في الرفو والتطريز، وهذا مــا نــشهده فــي شــعر السريّ، قال بديهاً وقد نظر إلى رجل في الحمام قد اطّلى نورةً(٥):

ثــوبٌ تمزّقُـــهُ الأنامـــلُ رِقّـــةً ويُذيبُـــهُ المـــاءُ القَـــراحُ فيَـــنْهجُ

---

(١) سورة الأعراف، الآية ٤٠.

(٢) السري الرفاء، الديوان، ج٢، ص١٨٣.

(٣) المصدر السابق، ج٢، ص٥٨٨.

(٤) المصدر السابق، ج٢، ص٢٠١.

(٥) المصدر السابق، ج٢، ص٢٦. الماء القراح: الماء الذي لم يخالطه ثفل من سويق ولا غيره، وهو الماء الذي يشرب إثر الطعام. ينهج: يزول ويبتعد.

ويرسم الشاعر صورةً فنيةً اعتمد فيها على التشبيه التمثيلي، إذ شبه غدير الماء –الذي تعبث الرياح بمائه فتحركه- تحوطه النباتات الخضراء المتمايلة بالرداء في يد صانعه "يطويه أحياناً وينشره"، يقول(١):

وعلى غديرٍ غادرتْه لنا ... خضر النباتِ يرفُّ أخضرُهُ
صافٍ تمدُّ الريحُ خطْوتَها ... وتخوضُ فيه فلا تُكدِّرُهُ
مثلُ الرداءِ بكفِّ صانعِهِ ... يطْويه أحياناً وينشُرُهُ

ولا ريب في أن التشبيه التمثيلي قد أضفى حيويةً ورشاقةً على النص.

ثانياً: الملابس وأنواعها:

وتبدو في شعره إشارات إلى الحقائب والشفوف والملابس، آية ذلك قوله يهجو الشمشاطي(٢):

آباؤكَ الأشرافُ إلا أنَّهمْ ... أشرافُ مُوشٍ وساطحٍ وخِلاطِ
نسبٌ يُبينُ عن سقوطكَ نشرُهُ ... كالثوبِ تنشرُهُ عن الأسفاطِ

ويقع الشاعر على صورة طريفة للغيم، فيتخيل أن له ثوباً رقيقاً يشبه الشفوف- على سبيل التشبيه التمثيلي أيضاً- ، يقول(٣):

وقد رقَّ ثوبُ الغيمِ حتى كأنما ... تَنَشَّرُ دون الأفْقِ منه شُفوفُ

وهي صورة استمدها من معطيات عصره الحضارية، فقد شهد المجتمع العباسي مثل هذه المظاهر، كالشفوف وغيرها، فالبيت السابق يكشف لنا عن حياة الترف، في العصر العباسي، ولا غرابة في هذا، "فقد كان طبيعياً أن تنعكس حياة النعيم والثراء على لون الحياة في الملبس والمسكن والمطعم وأن تزيد الرغبة في الاستمتاع بالحياة والتفنن في التماس أسباب الحياة الناعمة من رياش وثياب أنيقة" (٤).

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٢٦٠، وانظر ج١، ص٣٢٢، ج٢، ص٤٧٥.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٥٣. موش وساطح : لعلهما بمعنى خلاط، أي خليط من الناس، يريد، هنا، أن نسبه غير عربي. انظر ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة ناهد جعفر، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦، الحاشية، ص ٢٧١. الأسفاط: جمع سفط، وهو الذي يعبى فيه الطيب وما أشبهه من أدوات النساء كالجوالق. انظر ابن منظور (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، قدم له عبد الله العلايلي، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، سفط.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤١٤. الشف: هو الثوب الرقيق. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، شفف.

(٤) العشماوي، محمد زكي، **موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٩.

ويذكر الشاعر المنديل في شعره، حين يمازح رجلاً، فيقول[١]:

فمـــن نَظْـــمٍ تُدبِّجُـــهُ ملـــيحٍ ومـــن نَثْـــرٍ تُهذِّبُـــهُ ســـديدِ
وكَـــمْ تُـــدرجُ المنـــديلَ فيـــه علـــى أبيـــاتِ شِـــعْرِكَ والحديـــدِ

فالكُمُّ والمنديل من الأشياء التي كانت تدور في ذاكرته؛ لأنها جزء من مهنته.

وتكثر في شعره أسماء الثياب وأنواعها وأجزاؤها وموادها، وهي من مستلزمات مهنته، قال يرثي غلاماً صُلِب[٢]:

وعُـريَ مـن بُرْدَيْـهِ والـسيفُ مُنْتَـضَى فلـم يَعْـرَ مـن بُـرْدَيْ عفـافٍ ونائـلِ
فأحبِـبْ بـهِ مـن راكـبٍ غيـرِ سـائرٍ مقـيمٍ ولكـنْ زِيُّـهُ زِيُّ راحـلِ

فهو يشبه هذا المصلوب وقد عُرِّي من ثيابه بالسيف الذي سُلَّ من غمده ولكنه ظـلَّ يتلفـع بثياب العفة والكرم، وقد اتكأ الشاعر على بنية التضاد، فهذا المصلوب مسافر، لأنَّ الموت ينتظـره، وهو في الحقيقة مقيم وإن كانت ملامحه تدل على الرحيل.

ويمدح أحدهم، فيقول[٣]:

وخَـفَّ عليـه ثِقْـلُ الـدِّرعِ حتـى كـأنَّ دروعَـهُ سَـرَقُ الثيـابِ

إن الدروع ثقيلة كما صورها الشاعر – وكما هي في الذهن الإنـساني – ويخاصـة أنهـا ترتبط بأجواء المعارك، ولكنها تبدو ناعمة، هنا، تبعاً لحالة الممدوح وصفاته البطولية، فقـد اعتـاد هذه الأدوات والأسلحة في حروبه وصولاته، ولذا، كان يجدها ناعمة كالحرير.

ومن المعروف أن السري كان من شعراء سيف الدولة الحمداني الذي كان يذود عن حمـى الإسلام وحياضه، فظلت هذه الصور "الحربية" تسيطر على وجدانه – السري -.

ويرسم صورةً استعاريةً يصور فيها الثرى إنساناً يرتدي ملابس أنيقةً جميلةً، أمّا المدُّ، فهـو عجيب يستفز المشاهد، قال[٤]:

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٨١. الكمّ: طرف الردن من أسفل. تدرج: تطوي. المنديل والمِنْديل: الذي يتمسح بـه، قيل: هو من الندل الذي هو الوسخ، وقيل: إنما اشتقاقه من الندل الذي هو التناول، انظر ابن منظـور، **لـسان العـرب المحيط**: ندل.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص٥٥٣.

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٧، السَرَق: الحرير، أصله سَرَه بالفارسية، أي جيد. انظر الجواليقي موهوب بن أحمد بـن محمد (ت ٥٤٠هـ/ ١١٤٢م)، **المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم**، تحقيق ف. عبدالرحيم، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٠، ص٣٦٧.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص٤١٩، وانظر ج ١، ص ٢٦٧، ج١، ص٢٥٤.

ثَرى أبرادهُ قَشِبٌ   ومدُّ شأنهُ عجبُ

وبين أن الشاعر اختار لفظة "الثرى"، وهي كلمة تعني التراب الندي النظيف، وهذه هي طبيعة الحياة العباسية الجديدة: الأناقة والنظافة في الغالب.

ويمدح الشاعر سيف الدولة الحمداني، فيذكر إحدى مواقعه، ويشير إلى الثوب السابري، فيقول(١):

وصدر وراء السابريّ خَرقْتَهُ   وكان ثقافُ الرمح لمّا تأوّدا

ومن الجدير ذكره أن المصادر التراثية قد ذكرت أن كل رقيق سابري نسبة إلى سابور على غير قياس، وهي كورة في بلاد فارس (٢)، مما يدل على اتصال العرب بالفرس وبغيرهم من البلدان.

"ومما يلاحظ أن صانعي هذا النوع من الملابس كانوا يتفننون في توشيته - السابري- برسوم متنوعة تعبر عن أشكال ذات صفة جمالية، وفي هذا تبدو سمة حضارية تكمن في طريقة التطريز"(٣).

ويحثُّ السري على شرب ابنة الحان المحرمة، وبخاصة أن الرياض والأزاهير التي تشبه الثياب المنشورة تغري بهذه الجلسة، غير آبه بالقيم الدينية والأعراف الاجتماعية، قال(٤):

ألا سقّني الصهباءَ صِرفاً فإنني   لِمن لامَ فيها ما حييتُ مُخالفُ

ألستَ ترى وشْيَ الرياضِ كأنّما   تُنشّرُ في أرجائهنَّ المطارفُ؟

ويذكرنا هذا النص بمنهج أبي نواس ومجاهرته بالمعاصي وشرب الخمر، وخروجه على القيم والأعراف الاجتماعية والدينية(٥).

ويهجو الشاعر الشمشاطي، فيقول(٦):

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١١٦. السابري: ثوب رقيق النسج دقيق من أجود الثياب. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، سبر.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، سبر.

(٣) المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص ٤٦.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٤٢٨. المطْرف والمطَرف: واحد المطارف، وهي أردية من خز مربعة لها أعلام. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، طرف، وانظر ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي (ت ٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م)، **المخصص**، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ج٤، ص٦٨.

(٥) من ذلك قوله (ت ١٩٩هـ/ ٨١٣م):

يا من يلوم على حمراء صافية   صرْ في الجنان ودعني أسكن النارا

انظر أبو نواس، **الديوان**، تحقيق علي العسيلي، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٧، ص٢١٣.

(٦) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٣٥٥، ثوب قباطي: -بتشديد الباء- ثياب بيض رقيقة دقيقة تأتي من مصر، وهي صفيقة النسج، فإذا لبستها المرأة، لصقت بأردافها انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، قبط.

وغريبـــةٍ أضـــحتْ لعرضـــك شـــامةً عَلَمـــاً كمـــا أعلمْـــتَ ثـــوبَ قُبـــاطي

فالشاعر يتخيل الدنس الذي مسّ عرض المهجو شامةً سوداء ثابتةً، ثم يشبه ذلـــك بالبقعـــة السوداء التي تلطخ ثوباً قباطياً أبيض.

ويمدح الشاعر أبا الهيجاء، حرب بن سعيد بن حمدان ويصف ما جرى عليه من الأعـــراب وقد أسروه وجرحوه وحرقوه بالنار، فيقول(١):

ورمتْ بـــه شـــقراءُ يُحـــسبُ بُردُهـــا يَقَقـــاً مـــن شِـــيةِ الجـــوادِ الأشـــقرِ
خلعتْ عليـــهِ مـــنَ الحريـــقِ يلامقـــاً صُـــفْراً فبـــينَ مُحلَّـــلٍ ومُـــزرَّرِ

فالخيول الشقراء قد خلعت على الممدوح ثياباً من النار صفراء، بعـــضها مُحلَّـــل، والأخـــر مغلق ومزرر.

ولا شك في أن هذه الصورة ذات علاقة بمهنة الشاعر.

ويمدح الشاعر سيف الدولة الحمداني، فيشبه انتشار سهام النار التي يطلقها بالثياب اليمنيـــة المصبوغة والمخططة، قال(٢):

وفـــوّقَ للحـــصونِ ســـهامَ نـــارٍ يُـــصابُ بلفحهـــا الغَـــرضُ البعيـــدُ
إذا انتـــشرتْ علـــى الجُـــدرانِ راقـــتْ كمـــا راقـــتْ مـــنَ العَـــصْبِ البُـــرودُ

ويبدو أن "البرود من ثياب المرأة - منذ العصر الجاهلي - التي تبدو فيها معالم حـــضارية بارزة سواء أكان ذلك في طريقة صنعها أم في تلك الخطوط والرسومات التي توشّى بها، حتى إنها عرفت بجودتها وغلاء ثمنها" (٣).

ويصف السري أثداء بعض الفتيات، فيصورها تعلو أجسادهن، حتى حرمت هـــذه الأجـــساد مس الثياب التي تسترها، قال(٤):

وعلَـــتْ ثمـــارُ صـــدورِها أجـــسادَها فحُـــرِمنَ مـــسَّ مجاســـدٍ وريـــاطِ

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١٦٧، اليَلْمَق: القباء، فارسي معرب، جمعه يلامق: انظر الجواليقي، **المعرب من الكلام الأعجمي**، ص٦٤٦.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١١١. العصب: برود يمنية يعصب غزلها، أي يلف ثم يصبغ وينسج، وقيل: هي برود مخططة، انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، عصب.

(٣) المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، ص ٣٢.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٣٥١. المجاسد: جمع مجسد، وهو الثوب الذي يلي جسد المرأة، انظر ابـــن منظـــور، **لسان العرب المحيط**، جسد، وانظر ابن سيدة، **المخصص**، ج٤، ص٣٧. الرياط: جمع ريطة، وهي كل ملاءة غيـــر ذات لفقين، كلها نسج واحد، أو هي كل ثوب لين رقيق. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، ريط.

وقد نوّه الوشّاء بهذه الثياب، فقال: "إن من زي الرجال الظرفاء، وذوي المروءة الأدباء: الغلائل الرقاق، والقُمُص السِّفاق، من جيد ضروب الكتان الناعمة النقية الألوان..."(١)

والواقع أن "مثل هذه الملابس المتصلة بالجسد قد تعبر عن حالة النعيم التي تعيشها بعض الفئات المترفة التي يمثل لها اللباس الرقيق حياةً ناعمةً، فيها الأحلام والرقة والدعة..."(٢)

ويصف الشاعر دفتراً، فيسقط عليه بعض ملامح مهنته، قال(٣):

صموتٌ إذا زرّ جلبابُهُ ... أريبٌ فإنْ حلّهُ أمتعا

فيصور الدفتر -وهو مغلق- بالإنسان الذي يرتدي جلباباً، فإذا زرّه، فهو صامت أريب، وإذا حلّه، فإنه يمتع الناس بما فيه من أفكار وكتابات.

ويصف السري الجسر، فيستمد صورته من المهنة، قال (٤):

كأنما الجسرُ فويقَ الماءِ ... وسُفْنُهُ جانحةَ الأفياءِ

شبهُ الطِّرازِ لاحَ في الرِّداءِ ... كأنَّهُ في خَلْعِ الظَّلْماءِ

دُهْمٌ من الخيلِ على رِواءِ

يتراءى الجسر فوق الماء والسفن مائلة فيه -في الماء- للشاعر، بصورة العلم في الثوب، ثم يفصل الشاعر في الصورة، فيتخيل هذا المنظر في جوف الليل مجموعة من الخيل تتهافت على ماء عذب.

ولنلاحظ أنّ الأسلوب الخبري هو الذي يستولي على الأبيات، وربما يعود ذلك إلى أن الموضوع -الوصف- هو الذي يستدعي هذا الأسلوب.

ويذكر الشاعر إغارة سعيد بن هاشم الخالدي على شعره، فيقول(٥):

---

(١) الوشاء، أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى (ت ٣٢٥هـ/ ٩٣٦م)، **الموشى**، دار صادر، بيروت، ص ١٧٨. الغلائل: الواحدة غلالة، شعار يلبس تحت الثوب. السفاق: الواحد سفيق، وثوب سفيق أي صفيق. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، سفق.

(٢) الطراونة، جمال عبد السلام علي، **الحياة الاقتصادية في شعر العصر العباسي الأول**، رسالة دكتوراة مخطوطة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٤، ص ١٤٩.

(٣) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٣٨٦. الجلباب: هو كساء تغطي به المرأة ثيابها كالملحفة، وهو القميص وثوب واسع للمرأة دون الملحفة، انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، جلب.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٧. الطراز: ما ينسج من الثياب للسلطان، وهو علم الثوب: انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، طرز. الخلعة من الثياب: ما خلعته فطرحته على آخر أو لم تطرحه كل ثوب تخلعه عنك خلعة. انظر المصدر **نفسه**، خلع. رواء: ماء عذب الأدهم: الأسود، يكون في الخيل والإبل وغيرهما.

(٥) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٤١٢. النبيط: قوم ينزلون بالبطائح بين العراقين. الحبرة: ثوب موشّى. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، حبر.

فغـــدتْ نبـــيطُ الخالديـــة تـــدّعي شـــعري وترفـــلُ فـــي حبيـــر ثيـــابي

فالشاعر يذكّر الخالدي بذلّة أبيه ووضاعته، ثم يشبهه -هو وأخوه- بالنبيط، ويشبه اشـعاره التي يسرقها الخالدي بالثياب التي يرفل بها.

والفعل "يرفل" يدل على الزهو والاختيال، لكن حينما ندرك أن المهجو كان من النبيط وهـو يرفل في ثياب غيره، فإننا لا نستريح إلى هذه الصورة ولا نطمئن إلى هذا المهجو.

ويصف الشاعر مصلوباً، فيذكر القميص، قال(١):

فأصبحتَ مـسلوبَ القمـيصِ وطالمـا حملْتَ على قُمْـصِ الحديـدِ الحمـائلا

وقد فصل الشاعر بين الفاعل: "الضمير المتصل" في قوله: "حملت" والمفعول به: "الحمائلا" بشبه الجملة: "على قمص الحديد"، احترازاً من أن يفهم المعنى على غير سبيله، فالحمائل قد يحملها أي إنسان، لكن قوله: "على قمص الحديد" فيه تفصيل للمعنى، وإيضاح له، ذلك أن شبه الجملة تعني أن المصلوب كان مقاتلاً يشارك في المعارك والحروب.

فالشاعر يذكر، في النصوص السابقة، الثياب التي كان يرفوهـا ويطرزهـا، وهـذا أمـر طبيعي، "فسواء شاء الكاتب أم أبى، فإنه يسقط عقده على إنتاجه"(٢).

وتبرز في شعره المواد التي تصنع منها الثياب والأقمشة التي كان يرفوها ويطرزها، مـن ذلك قوله يصف ليلاً بارداً وثلجاً(٣):

وأســبلَتْ ظلمتُـــهُ الأســـتارا وانتثـــرَ الـــثلجُ بـــه انتثـــارا

كمـــا أطـــرَتْ كُرْسُـــفاً فطـــارا كانـــتْ لنـــا نُـــوراً بـــه ونـــارا

اعتمد الشاعر، هنا، على التشبيه التمثيلي، فهو يشبه الثلج المتساقط من السماء فـي الليلـة المظلمة بالقطن الأبيض المتطاير الذي يتخيله الشاعر نوراً مشرقاً أو ناراً مضيئة في الظـلام، ولا شك في أن القطن من المواد التي شهدها الشاعر في مهنته.

ويصف السري المزملة، قائلاً(٤):

حِجـــابٌ مـــن الكتّـــانِ رقَّ هـــواؤهُ كـــأنّ هجيـــرَ اليـــومِ فيـــه أصـــيلُ

فالكتان الذي يحيط بالمزملة يمنح الماء برودةً وقت الصيف، حتى تغـدو أوقـات الظهيـرة

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٦٠٠.

(٢) نجم، خريستو، **في النقد الأدبي والتحليل النفسي**، ط١، دار الجيل، بيروت، مكتبة السائح، طرابلس، ١٩٩١، ص٣٠.

(٣) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٢١٥. الكرسف: القطن.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٥٧٩. المزملة: صخرة كبيرة تثقب ويوضع الماء فيها فيبرد.

الحارة كأنها لحظة الأصيل الندية.

ومن الجدير ذكره أنّ "من خصائص الملابس الكتانية أنها تعطي برودةً خاصةً في الصيف، ولهذا كانت رائجةً، وكانت مصر ذات شهرة خاصة في تصدير أنسجة الكتان، فكان كتانها لطيفاً ناعماً، ولهذا بيع بثمن مرتفع -منذ العصر الجاهلي-"(١).

ثالثاً: البسط والوسائد:

وتبدو صورة البسط والوسائد في شعره، من ذلك قوله(٢):

والغيثُ قد باتَ له عارضٌ ... على بساطِ الروضِ مسكوبُ

فاستحالت النباتات الخضراء بساطاً تنسكب عليه قطرات الغيث المباركة.

ولنلاحظ أن الشاعر اختار لفظة: "الغيث" التي تدل على البركة والخير والنماء أكثر من كلمة: "المطر" - مثلاً - وهذا يتلاءم والمعنى الذي يرمي إليه الشاعر.

ويستعير صورة البساط في الهجاء، حين يقول(٣):

سأعيدُ بَسْطَ القولِ في أعراضِكمْ ... والجَوْرُ للسُّفهاءِ خيرُ بساطِ

فالبساط من المظاهر ذات العلاقة بمهنته.

ومن الواضح أن الشاعر اعتمد على بنية الجناس في قوله: "بَسْط" و "بِساط"، في صورته الفنية، وهذا بدهي فقد كان السري من أكثر المولعين به في شعره (٤).

ويذكر الشاعر الزرابي، حين يصف طير الماء، قائلاً:(٥)

إذا انبعثتْ بينَ الملاعبِ خِلْتَها ... زرابيَّ كسرى بثَّها في الملاعبِ

يهتم الشاعر، هنا، بملمس الأقمشة، فيشبه طير الماء – بريشها الناعم – وهي منتشرة بين الملاعب، بالوسائد المخملية الفارسية الناعمة.

وقد تأثر السريّ، هنا، بابن الرومي(٦)، في الصورة الشعرية، ولا عجب، فقد اطلع على

---

(١) انظر علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، دار النهضة، بغداد، ١٩٦٩، ج٧، ص٦٠١، وانظر الرفوع، خليل عبسالم، **في النصوص الجاهلية "مظاهر الحضارة الاقتصادية والاجتماعية العربية"**، ط١، دار حنين للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥، ص١٠٠.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٣٣٠.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٥٥.

(٤) الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، ص ٥١١.

(٥) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٣٢٨. الزرابي: الوسائد المخملة والبسط.

(٦) وذلك حين قال ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ/ ٨٩٦م):

كأن بنات الماء في صرح متنه ... إذا ما علا روْق الضحى فترفعا

زرابيَّ كسرى بثّها في صحانه ... ليُحضر وفداً أو ليجمع مجمعا

انظر **الديوان**، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٧، ج٤، ص١٤٧٩.

أشعار ابن الرومي، فأفاد منها، إلى جانب أن العلاقات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية... بين العرب والفرس كانت قائمةً، وقتذاك وليس غريباً أن تظهر صورة البسط في شعر السري الرفاء، فقد مارس مهنة الرفو والتطريز -كما مرّ سابقاً- إلى جانب أنّ العراق قد عرف بصناعة البسط منذ العصر البابلي(١).

رابعاً: التطريز ومظاهره:

وتشيع في شعره صور الوشي والتفويف والديباج والنمنمة والتنميق والنقش والترصيع والتزويق وهي صور استوحاها من طبيعة مهنته، قال يمدح أحدهم(٢):

ولم يكْسُني وشْيَ الثناءِ مفوّفاً ولم أكْسُهُ وشْيَ القريضِ مُنَمْنَما

ومن المعروف أن الكساء يستر عورة الإنسان، ويضفي عليه جمالاً، فكأن الشاعر يرى – وفق نفسيته – أن الثناء كساء يمنح المرء جمالاً، مثلما يضفي الشعر على الممدوح جمالاً، فالشاعر يبني صورته "على أساس من التناسب الشعوري والانطباع العاطفي التأثري، فالثناء جميل في النفس جمال اللباس في عصر الشاعر، لذلك صح تشبيهه به"(٣).

ويمدح سيف الدولة الحمداني، فيقول(٤):

فتواصلتْ مِدَحي لديكَ كأنها أفوافُ وشْيِ اليُمْنَةِ المُتواصلِ

يشبه مدائحه -وهي معنوية- بالثوب المزركش -وهي صورة حسية- ولا شك في أنه قد امتص هذه الصورة من مهنته.

ويلح السري على هذه الصور، حين يقول في الغزل(٥):

ماءُ النعيمِ على ديباجِ وجنتِها يجولُ بينَ جنى وردٍ وتفاحِ

فيصف صفاء الوجه ورقته، ثم يشبهه بالورد والتفاح الأحمر، دلالةً على الشباب والنضارة، إلى جانب أن النعيم والترف من المظاهر التي ميزت العصر العباسي.

ويمدح سيف الدولة، فيقول(٦):

---

(١) انظر الدوري، عبدالعزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، ص١٠٥.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٦٦٥.

(٣) انظر الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط ١، اربد – الأردن، ١٩٨٠، ص ٤٢. فقد أفدت من كتابه.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٥٣٤. اليمنة: ضرب من برود اليمن.

(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٩.

(٦) **المصدر السابق**، ج٢، ص٦٢٧.

مداثخُنا وقفٌ عليك فما تني ... تُدبِّجُها أفكارُنا وتُنَمْنِمُ

فقد غدت الأفكار تدبج المدائح وتنمنمها، والحقيقة أن صورة التدبيج ما هي إلا صدى لصورة التطريز والزركشة التي ألفها السري في حياته.

ويستخدم السري لفظة "التدبيج" في شعره، وهي من الكلمات الدالة على مهنته، من ذلك قوله(١):

وروضةٍ باتَ طَلُّ الغيثِ ينسجُها ... حتى إذا نُسِجتْ أضحى يُدبِّجُها

ولا بد من أن نقف عند الصورة التي صاغها الفنان، هنا، فقد ربط "طل الغيث" بالفعل "بات" – الذي يوحي بالليل "ومن المعروف أن قطرات الندى تتشكل في الليل أو في أخرياته، فجاء استخدام هذا الفعل ملائما للسياق، لكن الشاعر ربط فعل التدبيج بالضحى، ذلك أن قطرات الندى تذوب حين تظهر الشمس، فتتحول هذه القطرات إلى ماء يسقي الروضة، فكأن الضحى يدبجها – الروضة -.

وواضح أن الطبيعة، هنا تتخذ أبعاداً غرائبيةً من خلال الاستعارات التشخيصية التي بثها المبدع فيها، فاستحالت كأنها بشر آدمي، فصار طل الغيث ينسج الروضة ويدبجها.

وصار للكبرياء –ضمن صوره الفنية- برد مفوف يفتخر به الشاعر، قال(٢):

وسحبتُ بُردَ الكبرياءِ مفوَّفاً ... بالعُجْبِ لما صرتُ من طُلّابِهِ

يستخدم الشاعر ضمير المتكلم في قوله: "سحبتُ"، فكأنه يستنكر صورة المهنة التي يعمل فيها.

ويشبه الشاعر مدائحه بالعقود النفيسة التي تخجل الجواهر الثمينة من نظمها، وهي مدائح تشبه الأزهار ذات الألوان المختلفة المنمقة، أيضاً، قال(٣):

فنظمْنا من الثناءِ عقوداً ... يَخجلُ الدُّرُّ نظمُها والعقيقا

بينَ أثنائِهِ بدائعُ تحكي ... بِدَعَ الروضِ نُمِّقَتْ تنميقا

إن إضفاء صفة الإنسان وأفعاله على "الدر" وجعله يخجل أمر يستثير القارئ، ويشده إلى الصورة، وهذا طبيعي، "فالغرابة والمفاجأة عنصران أساسيان من عناصر الكتابة الجمالية"(٤).

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٧٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٧٣، العُجب: الفخر بالنفس.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٥٩. نمقت تنميقا: زينت تزيينا. وحول ألفاظ الوشي والتدبيج والتفويف، انظر المصدر نفسه، ج٢، ص٦٤، ٦٥، ٦٦، ١٢٨، ٢٩٤، ٣٦٦، ٦٤٠، ٦٦٢، ٦٨٣.

(٤) عساف، ساسين، **الكتابة الفنية**، جروس - برس، طرابلس - لبنان، ١٩٨٥، ص ٤٢.

ويصف الشاعر صيد الطير بالشرك، قائلاً[١]:

وربمـــا ملْنـــا علــى الطـــــير وقـــد وافــتْ حِـــزَقْ
كـــلُّ غريـــبٍ نَقْـــشِتْ حُلّتـــهُ نقـــشَ الســـرَقْ

فتتراءى جماعات الطير بألوانها المختلفة، وريشها الملون كأنها الحرير الناعم.

وواضح أن الشاعر قد وظف التشبيه البليغ في البيت الثاني، إذ شبه الطير بالإنسان الذي يلبس حلةً من الحرير بجامع الروعة والجمال.

ويصف الشاعر الينوفر، فيشبه ألوانه بالتزاويق، قال[٢]:

حبيـــبٌ حبـــاكَ بِلِيْنَـــوفَرِ فـــأكرِمْ بـــه وبإهدائـــه
تأمَّلْـــتُ مـــا فيـــه فاقتــادني إليـــه تزاويـــقُ وشـــيائه

يمتاز هذا النص -شأنه شأن النصوص الأخرى- بطاقة تخييلية عالية كشفت النقاب عن عاطفة الشاعر وإعجابه بالزهور.

ومن الواضح أن الشاعر كان يضفي من خياله على أشعاره التي تأثر فيها بمهنته -على الرغم من أنها مهنة شعبية – وهذا بدهي، "فالذي نشهده في الشعر ليس الشاعر وهو يعاني التجربة الواقعية، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التي تعيد إحياءها، ويتخير عناصرها الهامة، ويعيد ترتيبها بخياله الفني"[٣].

خامساً: الألوان والأصباغ:

ويلاحظ القارئ شيوع ظاهرة الألوان والأصباغ في شعره، وهي أصباغ تتعلق بمهنته، مهنة التطريز، قال يصف الكتب[٤]:

تلقاكَ فــي حُمْــرِ الثيــابِ وســودِها فتخـــالُهُنّ عرائســـاً وثـــواكلا

فالكتب ذات الألوان الحمراء والسوداء، تشبه العرائس اللواتي يرتدين ثياباً حمراء، دلالةً على البهجة والزهو، ثم ينقلب الموقف إلى حزن، فيلبسن ثياباً سوداء تتلاءم والموقف الجديد.

ويبدو أن الشاعر أقام صورته حسب القاعدة النفسية التي ترى في حمرة الثياب جمالا وفي سوادها قبحاً.

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٤٦١. الحزق: الجماعات.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٧، وشيائه: وشيه.

(٣) النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج١، ص٣٩٨.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٥٩٠.

وقال يتغزل(١):

مصقولةٌ بسنا الصباحِ جباهُها ... مصبوغةٌ بدُجى الظلامِ طرارُها

فيشبه وجه هذه المرأة بأنه مصقول ناعم، أما شعرها فمصبوغ بدجى الظلام، دلالةً على شبابها وجمال شعرها.

وغير خافٍ أنّ السري قد لجأ إلى التوازن بين صيغتي: "مصقولة" و"مصبوغة"، مما يحدث نوعاً من الإيقاع الذي يلتذ له السمع، كما عمد إلى المقابلة بين: "سنا الصباح" و"دجى الظلام"، مما يستثير مخيلة المتلقي لمتابعة الصورة.

وتشد المقابلة – في البيت السابق - الأذهان إلى شعر أبي تمام الذي كان من أبرز الشعراء العباسيين توظيفا لهذه الأداة الفنية (٢).

ومما يستحق الإشارة أن شوقي ضيف يجعل "توافر الأضداد" عند أبي تمام جنساً بديعياً مستقلاً ويعني به الطباق الفلسفي القائم على التناقض والتضاد (٣)، أما السري، فكان يستخدمها استخداماً بسيطاً يخلو من التعقيد الفلسفي.

ويمدح الشاعر سيف الدولة الحمداني، فتبدو فاعلية الألوان والأصباغ في شعره، قال(٤):

لمّا تراءى لك الجمْعُ الذي نزحتْ ... أقطارُهُ ونأتْ بُعْداً جوانبُهُ

تركتَهم بين مصبوغٍ ترائبُه ... من الدماءِ ومخضوبٍ ذوائبُهُ

فالشاعر يعمد إلى أسلوب الكناية، فالترائب المصبوغة والذوائب المخضوبة، ما هي إلا إيحاء بكثرة القتلى والجرحى الذين كانت تنزف دماؤهم من الأعداء في المعركة.

وقد نجح الشاعر في إثارة المتلقي من خلال صدم ذوقه بهذه الصور، ذلك أنّ الدماء لم تكن

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١٩٢، وانظر ج٢، ص٨٧، ٤٧٥، ٥٧٨، ٧٢٨. الطرة: خصلة الشعر في أعلى الجبين.

(٢) من ذلك قوله يصف الجو المظلم في حريق عمورية:

ضوءٌ من النارِ والظلماءُ عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دخانٍ في ضحىً شحبِ

فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفلتْ ... والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تجبِ

انظر: أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، (ت ٢٣٢هـ/ ٨٤٦م)، **الديوان**، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط ٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١، ج١، ص ٥٤. من ذا الأول: يعني به لهيب النار. وذا الثاني: يريد به الدخان. أفلت: غابت. وجبت الشمس: إذا سقطت في المغرب. والمقصود بالصورة: أن ضوء النار يصير الليل نهاراً، وظلمة الدخان تصير الضحى شحباً.

(٣) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط١١، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٥.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٢٧٦، الترائب: الصدر أو أعلاه، الذوائب: خصلات الشعر في أول الوجه.

من وسائل الاصباغ والزينة حقيقةً، ولكنه –الشاعر- أتى بصورته من خلال ما يضغط على لاوعيه من مظاهر المهنة.

ويبدو لي أن اختيار هذه الألوان والأصباغ- وإن جاء خلال صور فنية رسمها السري الرفاء- لم تأتِ مصادفةً، وإنما انتقاها الشاعر مما اعتاده في عمله ومهنته التي صارت جزءاً من كيانه النفسي،ولا شك في أنّ "اختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً"(١).

سادساً: الجواهر والخرز:

ويكثر في شعره من صور الجواهر واللآلئ والخرز، قال في المدح(٢):

حمْداً أمرَّ الفِكْرُ سلكَ نظامه فأصابَ دُرّاً من عُلاكَ مثقّبا

لقد اتكأ الشاعر على الصورة الاستعارية، فقد شبه الحمد بالعقد الذي ينظم- وناظمه الفكر- وشبه المقام العالي للممدوح بالدر.

ويمدح الشاعر أبا محمد الحسن بن محمد المهلبي، قائلاً(٣):

إليكَ ركبتَ الليلَ فرْداً فلم أقُلْ أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركبا

ليصدُرَ عنكَ الشِّعرُ مالاً مُسوَّماً إذا نحنُ أوردناهُ دُرّاً مثقّبا

فالدرّ المثقب من المواد التي عرفها السري وتعامل معها في مهنته، فاستثمرها في صوره الفنية.

وغير خافٍ أن السريّ يتناص مع أبي تمام(٤)، ولكنه –السريّ- وظف الصورة توظيفاً عكسياً، ولا بدع في هذا، "فليس من الضروري أن يكون التناص مجرد حضور للنص الأخر على سبيل الاستمداد، بل إنّ الحضور يكون –أيضاً- على سبيل المعارضة أو المناقضة"(٥)، وكأنما أراد السري أن يظهر قوته وجلده من خلال هذه المفارقة بينه وبين أبي تمام.

ويصف الشاعر العقرب، فيشبه حمتها بالخرزة السوداء، قال(٦):

(١) عبداللطيف، محمد حماسة، **اللغة وبناء الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٢٢.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٤٢٥. أمرّ الحبل والسلك: فتله فتلاً شديداً.

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٣١٧.

(٤) وذلك حين قال أبو تمام (ت ٢٣٢هـ/ ٨٤٦م):

أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركبا وأخشنُ منه في الملمّات راكبه

انظر **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام طه، دار المعارف، القاهرة، ج١، ص٢١٨.

(٥) عبدالمطلب، محمد، **هكذا تكلم النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٥١-٥٢.

(٦) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٢٩، السبج: الخرز الأسود. انظر الجواليقي، **المعرب من الكلام الاعجمي**، ص٢٦٩.

شائلةٌ في ذَنَبِها خَمَةٌ ... كأنها سَبَجةٌ من السَّبَجِ

فقد اعتمد السري، هنا، على الصورة التشبيهيه، إذ استخدم ما يُسمّى بالتشبيه المرسل المجمل، لتقريب الصورة من الأذهان.

ويصف كانون النار(١):

تحمِلُهُ سَبَجاً أسوداً ... فيجعلُهُ ذهباً أحمرا

يرسم الشاعر صورةً طريفةً، يشبه فيها الفحم بالخرز الأسود، وهذا الفحم يحيله الكانون إلى جمر كالذهب الأحمر.

ويتحدث الشاعر عن البرق، فيتخيل أن له خرزاً أحمر يصدع الغيم الأسود المتكاثف ويضربه، يقول(٢):

طارتْ عقيقةُ برقِهِ فكأنما ... صدعتْ مُمَسَّكَ غيمِهِ بمُعَصْفَرِ

والصورة تعتمد، هنا، على التشبيه التمثيلي الذي يقوم على المشابهة الحسية والمطابقة الشكلية.

ويصف صيد السمك، فيقول(٣):

مُجنَّحاتٍ لبِسَتْ ... غرائبَ الوشْيِ اليَقَقْ
كأنما عيونُها ... فُصوصُ ياقوتٍ زُرُقْ

فالأسماك لم تلبس غرائب الثياب حقيقةً، وإنما شهد الشاعر هذه المظاهر في مهنته، كما أن تشبيه الأسماك بفصوص الياقوت الزرقاء استله الشاعر من مهنته، ومن عصره – بما فيه من معطيات حضارية مختلفة -.

ويشير الشاعر إلى بعض الألعاب التي يستعمل فيها الخرز، قائلاً(٤):

وأضربُ بالفصِّ وجهَ الثرى ... فإمّا عليَّ وإمّا ليَهْ

ويتشوق السري إلى بلدة وهو بحلب، فيقول(٥):

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢،ص١٧٩.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص١٦٤. العقيقة: واحدة العقيق، وهو الخرز الأحمر، ممسك: أسود.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٦١. اليقق: الأبيض. الفصوص: جمع فص وهو الخرزة الصغيرة. الياقوت: من الأحجار الكريمة المستخدمة في صناعة الحلي، من ألوانه الأحمر والأبيض والأزرق.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٧٧٢ . الفص: نوع من الألعاب يستعمل فيها الخرز.

(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٧٤. النسر والعيوق: نجمان. مطرفة الثرى: عالية. أكمها: جمع أكمة وهي التلة العالية. البيض: الأرض الملساء البيضاء. السمط: الخيط ما دام فيه الخرز.

فمتى أزورُ قبابَ مُشرفة الذُّرى فأروذ بين النسرِ والعيُّوقِ
وأرى الصوامعَ في غواربِ أكْمِها مثلَ الهوادجِ في غواربِ نُوقِ
حُمْراً تلوحُ خلالَها بيضٌ كما فُصِلَتْ بالكافورِ سِمْطَ عقيقِ

فهو يشبه صوامع النصارى في الأديرة –وهي في أعالي التلال- بمشهد الهوادج فوق ظهور النوق، وتستفزه ألوانها الحمراء المشوبة بالبياض، فكأنها عقد منظوم من الخرز الأحمر والأبيض.

وقد أُعجب الثعالبي بهذه الأبيات، فعلق على البيت الثاني بقوله: "ما نظرتُ إلى الصوامع بقرية بوزن من نيسابور إلا تذكرتُ هذا البيت، واستأنفتُ التعجب من حسن هذا التشبيه وبراعته وفصاحته"(١).

سابعا: العروس ووسائل الزينة:

ولمّا كانت العروس تعمد إلى وسائل الزينة المختلفة، فمن الطبيعي أن يلتفت إليها السري، ذلك أنّ مهنة التطريز ذات صلة بلباس العروس وزينتها، وهذا ما تبدى في شعره، قال(٢):

فاسقِني كالعروسِ ألبسها الما ءُ وِشاحاً من الحَبابِ وعِقْدا

يشبه الشاعر الخمر بالعروس، ويتخيل الفقاقيع التي تعلو الكأس وشاحا من العقد أضفاه الماء على هذه العروس.

وقال(٣):

ونَدمانٍ دعوتُ إلى العُقارِ وقد فضحَ الدُّجى ضوءُ النهارِ
فقلتُ: ألا تقومُ إلى عروسٍ أتتْ في حُلَّةٍ من جُلَّنارِ

يشبه الشاعر الخمر الحمراء بالعروس التي تلبس ثياباً حمراء تحاكي زهر الرمان.

ويصف الشاعر جندبةً، فيشبهها بالعروس التي ترتدي ثوباً مخططاً تفوح روائحها العطرة، قال(٤):

مُكتَّبةٌ تجلو الجناحَ كأنها عروسٌ تجلَّتْ في عِطافٍ مُعنْبَرِ

فالشاعر يربط هذا الطيب - العنبر - بالعروس، ذلك أن العنبر من العطور التي كانت تهتم

(١) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٢، ص١٨٨.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٩٣.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٩٩. عروس: يقصد هنا: الخمر. الجلنار: زهر الرمان.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٩٥، مكتبة: مخططة. عطاف: رداء.

بها المرأة، وتحرص عليها، منذ العصر الجاهلي، ويتكون هذا النوع من أخلاط الطيب، وأغلبها الزعفران [١].

ويلتفت السري إلى الشفوف التي تلبسها العروس، فيصفها قائلاً[٢]:

مُـذْرعاً بلُـورةَ المَـشوُفا   مثلَ العروسِ ادّرعتْ شُفوفا

ومن الجلي أن السري الرفاء يتكئ على الصور المجازية كثيراً في أشعاره -كما مر سابقاً- ولا عجب، "فالشاعر هو ذلك الصانع الماهر في الكلام الذي يستحدث الصور ويشخصها بوسيلة الكلام الوحيدة"[٣].

خاتمة:

بان لنا، من خلال هذه الدراسة، أن لمهنة الرفو والتطريز عند السري الرفاء، أثراً واضحاً في تشكيل صوره وبنائها، فأفرد لها مساحةً واسعةً في تجربته الشعرية.

وقد انكشف لنا أن لفظة "الوشي" ومشتقاتها هي أكثر ألفاظ المهنة دوراناً في شعره، ثم تليها ألفاظ: "الديباج" و "التفويف" و "النمنمة"، أما ألفاظ المهنة الأخرى، من مثل: التنميق والتزويق والنقش... وغيرها، فقد كانت نادرةً في شعره، ولعل السر في هذا، أن لفظة "الوشي" و "الديباج"...ذات صلة بمهنة التطريز وبخاصة الثياب التي كان يطرز عليها.

ومن المعروف أن مهنة الرفو والتطريز كانت من المهن الشعبية في العصر العباسي، ولكن السري احترفها، لفقره وكسب رزقه، فاستأثرت باهتمامه، وغلبت على صوره، فكان شاعر الحياة العامة دون منازع، وقتذاك، ومن هنا، يستنتج القارئ أن العصر العباسي لم يكن عصر الغنى والثراء حسب، وأن الشعراء لم يقتصروا على تصوير طبقة الأغنياء وأعمالهم، وإنما استطاع بعضهم - كالسري الرفاء - أن يلتفتوا إلى المهن الشعبية والبسيطة التي كانوا يحترفونها، فجاءت أشعارهم صورةً صادقةً عن حيواتهم وعن طبيعة أعمالهم.

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، عبر، وانظر المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، ص ٧٧ -٧٨.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٤٠٩. المشوف: المجلو.

(٣) ريكور، بول، **من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"**، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١، ص١٦٩.

أثر المفردة القرآنية في شعر ابن خفاجة

د. شاهر عوض الكفاوين*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٤/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/٢٦

ملخص

يهدف هذا البحث إلى استجلاء أثر المفردة القرآنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، ومدى توفيقه في توظيف هذه المفردة، والإفادة من طاقاتها الكامنة، للتعبير عن المعاني التي طرقها، وذلك من خلال إدراجها في سياقات شعرية خاصة، تحيلها -أحياناً- إلى صورة مشعة تتداعى بها المعاني، وأحياناً أخرى تأخذ بعداً رمزياً، لارتباطها بحدث أو قصة، أو علَم من الأعلام القرآنية، إضافة إلى ارتباط بعض تلك المفردات بأثر نفسي يلازمها سلباً أو إيجاباً.

Abstract

The Influence of the Quranic Vocabulary in the poetry of Ibn Khafajah

Dr. Shaher Awdh Al-Kfaween

This study aims at identifying the impact of the Quranic terms in the poems of Ibin Khafajah Al-Andalusi and the extent to which the poet employed and used the semantic properties of the terms inquestion in his poems. The study also investigates the use of Quranic terms within poetic contexts which would in turn enrich these terms with symbolic and semantic images by attaching them to an event, a story, or a proper noun as well as attaching them to a sychological effect whether positive or negative

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

مقدمة:

الحمد لله الذي خلق الإنسان، علّمه البيان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الأمين، الذي أنزل عليه الكتاب بلسان عربي مبين، ليكون بشيراً ونذيراً للعالمين.

أما بعد: فالقرآن الكريم هو كتاب العربية الأكبر، ومنهلها العذب. جاء برسالة كونية عظيمة، رسالة التوحيد، التي أنارت البصائر، وأصلحت الضمائر، وأحدثت زلزالاً في الأفكار والأخلاق والتصور، زلزالاً تمثل في نقل النفوس المثقلة بجوانب المادة، وهواتف الأرض، إلى السمو الروحي المتجه نحو السماء.

هذا التحول الهائل في واقع المجتمع العربي القرشي، كان المحرك له نص القرآن بنسقه المعجز المهيمن، الذي لا تستطيع النفوس له دفعاً، ولا سيما أن القوم الذين كانوا يستمعونه، قد سرت في وجدانهم بلاغة الكلام، وتمرسوا بأساليب الفصاحة الشعرية والنثرية منذ زمن بعيد.

ومع أنهم وجدوا القرآن كلاماً من جنس كلامهم، ولغته هي لغتهم، لكن البون شاسع في التأثير الذي يشبه السحر.

ألم يُسلم عمر بن الخطاب؛ بقراءته آيات من سورة طه[١]؟ ويصف الوليد بن المغيرة -وهو من كبار المعاندين للإسلام -القرآن بقوله[٢]: (إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإنه ليحطم ما تحته، وإنه ليعلو وما يعلى عليه).

إنها قولة من خلب القرآن لبه، وملك عليه جوانحه وقلبه، إنه إحساس المستسلم المنقاد، بل هزة المروّع، الذي لم يجد لكبريائه المحاصرة مدفعاً إلا أن ينسب دهشته تلك إلى تأثير السحر عليه ﴿فقالَ إنْ هذا إلَّا سحرٌ يُؤثَرُ﴾ [٣].

وحكايات المتأثرين بسحر القرآن البلاغي، تطول لو أردنا الاستقصاء سواء منهم من آمن أم من بقي على كفره، والمهم في الأمر أن الجميع بُهتوا، وقصُرت هممهم عن معارضة القرآن أو محاولة ذلك؛ فاتجه أهل الأدب من الشعراء والخطباء إلى الإفادة من ذلك النبع الثرّ، في خلق روح جديدة تسري في نتاجهم الأدبي فتكسبه هالة من الجمال الفني، وربما مسحة من التعظيم والتقديس.

وقد حلّق أولئك الأدباء وعبر العصور المتتالية – في آفاق رحبة ومتنوعة من الموضوعات والمعاني... وهم في كل ذلك يتفيأون ظلال النص القرآني؛ اقتباساً، واستيحاءً، وتصويراً.

(١) انظر إسلام عمر في: ابن هشام، عبد الملك الحميري (٢١٨هـ/٨٣٣م)، **السيرة النبوية**، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري، عبد الحفظ شلبي، ط٢، البابي الحلبي، القاهرة، سنه ١٩٥٥م، ج١، ص٣٤٢-٣٤٤.

(٢) **المصدر السابق**: ج١، ص٢٧٠.

(٣) سورة المدثر، آية٢٤.

وقد أردت من هذا البحث أن أبيّن أثر المفردة القرآنية في شعر الشاعر الأندلسي الكبير أبي إسحاق بن خفاجة (٤٥١-٥٣٣هـ)، لكون المفردة -بشكل عام- الجزء الأساس الذي تبنى منه عملية الإبداع الأدبي، وعليها يعول في الارتقاء بالنص.

وقد برز هذا الاهتمام في شعر ابن خفاجة بشكل ملحوظ، لأن لغته كانت قطعة من نفسه القوية المتألقة ذات الحساسية المفرطة، التي لا ترتضي إلا الألفاظ الحيوية المعبرة، فوجد ضالته بألفاظ القرآن الكريم، التي عاشها واستقرت في صدره[١]، فقذف بها لسانه مغلفة بمعان استعارية، أسهمت في تكوين لوحاته الأدبية، في وصف الطبيعة الصامتة والحية؛ فتداعت المعاني واستُحضرت المشاهد في مخيلة المتلقي.

وجاء اختياري لهذا الموضوع؛ لأنه لم يطرق من قبل على الرغم من وجود بعض المؤلفات التي تناولت صلة الشعر الأندلسي بالقرآن الكريم، لكنها جاءت في إطار عام يشمل فترة زمنية واسعة تزدحم بالشعراء، ككتاب أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي منذ الفتح إلى سقوط الخلافة (٤٢٢هـ) لمحمد العاني، وكتاب الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهد ملوك الطوائف والمرابطين، لمنجد بهجت.

وقد تتبعت شعر ابن خفاجة -من خلال ديوانه[٢]- بيتاً بيتاً للوقوف على المفردات القرآنية المقتبسة، وأعدتها إلى نسقها القرآني، مبيناً كيف وظّفها الشاعر بما يخدم أغراضه الشعرية.

أما ابن خفاجة[٣]: فهو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبيدالله بن خفاجة الهواري، ولد سنة إحدى وخمسين وأربعمائة من الهجرة في جزيرة (شُقْر) من أعمال بَلَنْسية بشرق الأندلس، وقد وُصفت تلك الجزيرة بأنها "أنزه بلاد الله، وأكثرها روضة وشجراً وماء ... زاهية الأزاهر، قد أحاط بها نهرها كما تحيط بالمعصم الأساور..."[٤].

وبها تلقى علومه الأولى، ثم رحل إلى المدن الكبرى في شرق الأندلس؛ شاطبة، ومُرسية، وبَلَنْسية، يطلب العلم الشرعي، فأخذ عن شيوخ وعلماء كثيرين، أفاد منهم علماً وثقافة دينية، تبدو

---

(١) انظر طريقة التعليم عند الأندلسيين والتي تعتمد في الأساس على حفظ القرآن، ودراسة تفسيره، في: ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (٨٠٨هـ/١٤٠٥م)، **المقدمة**، ط دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٩م، ص١٠٣٩.

(٢) ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح الهواري (ت٥٣٣هـ/١١٣٨م)، **الديوان**، تحقيق سيد غازي، ط٢، الإسكندرية، سنة ١٩٧٩م.

(٣) انظر ترجمته في: ابن خاقان، الفتح بن محمد القيسي (ت٥٢٩هـ/١١٣٤م)، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، تحقيق: حسين خريوش، ط المنار، الأردن، ١٩٨٩م، ج٤، ص٧٢٩، ابن بسام، علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ/١١٤٧م)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، ط دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، ق٣، ج٢، ص٥٤١.

(٤) الحموي، ياقوت بن عبدالله الرومي (ت٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، ط بيروت، ١٩٨٤م، ج٣، ص٣٥٤.

واضحة في أشعاره، ومن أبرزهم: أبو علي الصدفي، القاضي والمحدث المشهور، وأبو عمران موسى ابن أبي تليد الشاطبي، الحافظ المحدث[1]، وقد ترجم ابن سعيد لشاعرنا تحت عنوان العلماء[2]. غير أن الشعر غلب عليه؛ فانقطع له، وتفتقت عبقريته الشعرية عند المنظر الطبيعي، فرسمه جزءاً جزءاً بألفاظ أخذت زينتها عند كل روض، أو زهر، أو نهر.. بل إن وصف الطبيعة، والترنم بمغانيها، قد أصبح دأب ابن خفاجة وسمته، فهو لا يمدح أو يرثي أو يتغزل، إلا وكانت الطبيعة تُلقي بصورها وظلالها على الممدوح أو المرثي أو المتغزل به، وهذا ما سنراه جلياً عند الوقوف على أبياته الشعرية المتعلقة بهذا البحث.

وقد تميز ابن خفاجة بعزة نفسه، وقناعته بما لديه من ثروة موروثة، فضرب بشعره صفحاً عن مدح ملوك الطوائف، ازدراءً لشأنهم، على الرغم من حرصهم وتنافسهم في اقتناص الشعراء؛ تعظيماً لبلاطهم، وتخليداً لعروشهم المتهاوية.

يقول ابن بسام[3]: "... ولا أعرفه تعرض لملوك الطوائف بوقتنا، على أنه نشأ في أيامهم، ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم". ويضيف ابن الأبّار إلى هذا قوله[4]: "كان نزيه النفس، لا يتكسب بالشعر، ولا يمتدح رجاء الرفد".

وإلى تلك الصفة يشير ابن خفاجة مفتخراً بنفسه[5]:

شددتُ على القوافي كفَّ حُرٍّ	كريمٍ لا يسوّغها لئيما
فما أُطري إذا أطريتُ إلاّ	حَمِيّاً، أو حبيباً أو حميما

وإذا أضفنا إلى صفته المتقدمة، ذوقه الرفيع، وحسه الانتقائي في المطعم والملبس والمسكن ... وعزوفه عن الزواج[6]... أدركنا سر تفرده بأسلوب شعري خاص عُرف بالأسلوب الخفاجي، أثار جدلاً بين المؤيدين له والمعارضين، ولعل قوام ذلك الأسلوب، كان التصوير والتشخيص، مفيداً بذلك من صور القرآن الكريم اللغوية والحركية، كما احتشدت في قصائده المفردات والمعاني

(١) الداية، محمد رضوان، **ابن خفاجة**، ط المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧٢م، ص٢٨.

(٢) ابن سعيد، علي بن موسى (ت٦٧٢هـ/١٢٧٣م)، **المغرب في حُلى المغرب**، تحقيق شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٦٧.

(٣) **الذخيرة**، ق٣، ج٢، ص٥٤٢.

(٤) ابن الأبار، محمد بن عبدالله القضاعي، (ت٦٥٨هـ/١٢٥٩م)، **التكملة لكتاب الصلة**، تحقيق إبراهيم الإبياري، ط دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني، ١٩٨٩م، ص٨٦.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١١٤.

(٦) الضبي، أحمد بن يحيى بن عميرة (ت٥٩٩هـ/١٢٠٢م)، **بغية الملتمس**، ط دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢١٧.

القرآنية، وبخاصة بعد أن ولّى شبابه، واخترم الموت جملة من أترابه وأصحابه، وتنغصت لذاته، وأصبح ينتظر نزول الموت به في جو مشحون بالخوف، بل كان يخرج إلى الجبال التي كانت قرب جزيرته (شُقر) وحده، فإذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته، يا إبراهيم تموت -يعني نفسه- فيجيبه الصدى، ولا يزال كذلك حتى يخر مغشياً عليه[١]، وقد حلّ به ما كان ينتظر سنة ثلاث وثلاثين وخمسمائة من الهجرة.

أثر المفردة القرآنية في شعر ابن خفاجة:

تحتل الكلمة المفردة في اللغة العربية أهمية كبرى؛ لكونها اللبنة الأولى التي يُبنى منها النص، ويقوم عليها بناء السياق الذي يسبك الألفاظ في نسيج متكامل، ويخلع عليها ثوب الجمال الحقيقي، ولهذا فقد اهتم النقاد منذ القديم بموضوع المفردة، ووضعوا المقاييس والمواصفات التي تحافظ على فصاحتها، ورشاقتها، وسلامتها من العيوب...[٢].

كما تناولوا باستفاضة، علاقة اللفظ بالمعنى، ولأيهما ترجع فصاحة الكلام. وليس من غرض هذا البحث أن يناقش تلك القضية النقدية القديمة المتجددة، وإنما سأورد بعض ما ذكره أعلام النقاد الذين خاضوا في هذه المسألة، وبما يخدم بحثنا عن المفردة العربية بشكل عام تمهيداً للحديث عن المفردة القرآنية.

يقول الجاحظ[٣]: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج...".

هذا النص كان محور جدل ومناقشة عند كثير من النقاد الذين رأوا فيه تفضيل الجاحظ للفظ على المعنى الذي لا فضيلة في معرفته، فهو مطروح في الطريق.

ويبيّن ابن طباطبا أهمية اللفظ في إظهار المعنى بصورة حسنة، وكيف يقبح هذا المعنى عندما لا يناسبه اللفظ فيقول[٤]: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها. فهي كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أُبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح أُلبسه...".

---

(١) الضبي، **بغية الملتمس**، ص٢١٧.

(٢) انظر: ابن سنان، أبو محمد عبدالله بن محمد الخفاجي (٤٦٦هـ/١٠٧٣م)، **سر الفصاحة**، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، ط مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٦٤-٩٢.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٢، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م، ج٣، ص١٣١.

(٤) ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (٣٢٢هـ/٩٣٣م)، **عيار الشعر**،تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، ط المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦من ص٨.

كما يركز على ضرورة اختيار الألفاظ السهلة النقية، واستبعاد الألفاظ الوحشية النافرة ليحسن المعنى، فعلى الشاعر أن يستبدل "بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وكذلك إذا سهّل ألفاظه، ولم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القياد، ويقف على مراتب القول والوصف في فن بعد فن"(١). وعلى الرغم من وضوح رأي ابن طباطبا في أن مدار حسن الكلام على اللفظ السهل المأنوس عند الأدباء إلاّ أن أحكامه لا تخلو من العموميات، كاللفظة النقية، واللفظة المستكرهة.

ويؤيد العسكري ما ذهب إليه ابن طباطبا من ضرورة توخي الألفاظ السهلة السلسة، بقوله(٢): "الكلام يحسن بسلاسته وسهولته، ونصاعته وتخير لفظه، وإصابة معناه". وعندما نصل إلى منتصف القرن الخامس الهجري، نجد تطورا في مسألة اللفظ والمعنى، ورقياً في النظرة إليهما. يقول ابن رشيق القيرواني(٣): "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهُجنةً عليه".

فهذا النص يشير بوضوح إلى تلاحم اللفظ والمعنى وامتزاجهما، وأن جودة الكلام وبلاغته، تأتي من هذا النسيج الذي لا يُتصور انفصاله. وقد توُّجت هذه الآراء النقدية حول أهمية اللفظ، بنظرية النظم التي نادى بها عبدالقاهر الجرجاني، الذي يرى أن الألفاظ متعلقة ببعضها ولا تظهر فضيلتها إلا من خلال السياق حيث يتم المعنى(٤).

وممن أدلى بدلوه في هذه القضية، ابن الأثير الذي أرجع حسن اللفظ وفصاحته إلى نغمة الكلمة الصوتية، ووقع موسيقاها في السمع، فمن الكلمات "ماله نغمة أوتار، ومنها ماله صوت حمار". وفي جوابه عن كيف عرف أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ فاستعملوه، وعلموا القبيح منها فتركوه، يقول(٥): "إن هذا من الأمور المحسوسة التي شاهدها من نفسها؛ لأن الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، فالذي يستلذه السمع ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح، ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من الطير، وصوت الشحرور ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وينفر عنه... والألفاظ جارية هذا المجرى، فإنه لا خلاف في أن لفظة المُزنة

(١) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص٦.

(٢) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (بعد ٣٩٥هـ/١٠٠٥م)، **الصناعتين**، تحقيق: علي البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م، ص٥٥.

(٣) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ/١٠٦٣م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق مفيد قميحة، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ص٤٢٣.

(٤) انظر الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (٤٧١هـ/١٠٧٨م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد عبده، رشيد رضا، ط دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٨.

(٥) ابن الأثير، ضياء الدين نصر بن محمد (٦٣٧هـ/١٢٣٩م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط نهضة مصر، بيروت، ١٩٥٩م، ص٢٤٥.

والديمة حسنة يستلذها السمع، وأن لفظة البُعاق قبيحة يكرها السمع، وهذه اللفظات الثلاث من صفة المطر، وتدل على معنى واحد".

وبعد، فقد تبيّن لنا من خلال هذا الاستعراض السريع، الأهمية الكبرى التي أولاها النقاد العرب للفظة ككيان مستقل موحٍ بدلالات ومعانٍ، أو كوحدة في نسيج مترابط متكامل هو (النظم) ولعل هذا الاهتمام، والنقاش المستفيض في قضية اللفظ ودوره في تجلية المعنى، يرجع إلى محاولة الوصول إلى صورة من الكمال الأدبي، يليق بلغة تجلى فيها سر الجمال البياني الأعظم، بنزول القرآن الكريم فيها، والذي تميزت مفرداته بالإضافة إلى ما تقدم بما يلي:

١. الدقة في الوضع، والاتساق الكامل مع المعنى، كما في استعمال لفظ الزحزحة لإبراز معنى البطء وصعوبة الحركة في قوله تعالى: ﴿**وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ الْعَذَابِ أَن يُعَمَّرَ**﴾[١] وكلمة كبكبوا في قوله تعالى: ﴿**فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ**﴾[٢] فالوضع اللغوي لهاتين اللفظتين هو الذي منحهما هذه الدقة في التعبير عن مقصوده سبحانه وتعالى.

٢. اتساع دلالتها لما لا تتسع له دلالات الكلمات الأخرى من المعاني والمدلولات، كدلالة كلمة تنفس في قوله تعالى: ﴿**وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾ وغيرها كثير[٣].

٣. انفراد اللفظ الواحد في كثير من الآيات برسم صورة شاخصة، لا مجرد المساعدة على إكمالها؛ وذلك إما بجرسه الذي يلقيه في الأذن، أو بظله الذي يلقيه في الخيال. فعندما تسمع الأذن كلمة (اثاقلتم) في قوله تعالى: ﴿**مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ**﴾ يتصور الخيال ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم. ولو قلت تثاقلتم لخف الجرس[٤]، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها لفظ الآية الكريمة.

وهناك الكثير من الميزات التي ذكرها الباحثون للفظة القرآنية، كجمال وقعها في السمع، وتجسيدها للمعنويات وخوالج النفس... إلى غير ذلك[٥].

ولعل ابن خفاجة، الذي أصبح القرآن الكريم جزءاً من ذاكرته الأدبية، أدرك تلك الميزات فاقتنص اللفظة القرآنية وأدخلها في شعره ضمن سياقات مجازية خصبة، مع الانزياح في المعنى

---

(١) **سورة البقرة**، الآية: ٩٦.

(٢) **سورة الشعراء**، الآية: ٩٤.

(٣) شيخون، محمود السيد، **الإعجاز في نظم القرآن الكريم**، ط المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١١٣.

(٤) قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، ط دار الشروق، بيروت، د.ت، ص٧٦.

(٥) انظر: الهروط، علي خلف، **أساليب الإعجاز في البيان القرآني**، ط دار البيان، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٥.

غالباً، ويتناص[١] مباشر واع ومقصود، وليس ذلك من باب الحلية الكلامية، بل هي ضرورة معنوية تدفع الشاعر إلى اقتباس الكلمة القرآنية التي لا يؤدي غيرها ما تؤديه بالدقة ذاتها، وقد ركزت في هذه الدراسة على هذا الملحظ المعنوي، ولم أتطرق إلى بيان نوع الاستعارات، والتشبيهات وأنواع البديع إلا حين تقتضي الضرورة ذلك.

ويشير الدكتور صلاح فضل إلى الصلة بين النص الديني والشعر، موضحاً دور الأول في تعزيز الثاني عن طريق الاقتباس، فيقول[٢]: "النصوص الدينية تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، فهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهذا الحرص على تذكره ليس حرصاً على المعنى فحسب، وإنما على طريقة القول، وشكل الكلام، ومن هنا يصبح توظيف النص الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان".

ونحاول فيما يلي الوقوف على المفردات القرآنية التي وردت في شعر ابن خفاجة، ودورها في الأداء الشعري، ومدى إفادته من ميزاتها، التي ذكرناها سابقاً، ومن بعض الأساليب القرآنية الخاصة، التي ستأتي في ثنايا البحث. وقد جعلت كل كلمة قرآنية مقتبسة على شكل عنوان صغير، أوردت تحته استعمالاتها المتعددة حسب الأغراض الشعرية.

<u>**أسفر:**</u> من الألفاظ القرآنية التي اقتبسها ابن خفاجة، وافتن في توظيفها في الوصف والمدح، والغزل، لفظة أسفر وما يشتق منها. فعندما يصف حسن قصيدته التي أرسلها إلى صديق له يقول[٣]:

وأتتك تُسفِرُ عن وجوهِ طَلْقةٍ … وتنوب من لُطفٍ عن السفراء

ونلاحظ هنا، وفي الأبيات التي ستأتي الاقتباس المباشر للفظة الإسفار مقرونة بلفظ (وجوه) مع استخدام الفعل المضارع تسفر، ويسفر، واسم الفاعل سافر، وهي لا تغير شيئاً من دلالة كلمة (مسفرة) الواردة في قوله تعالى: **﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُسْفِرَةٌ، ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ﴾**[٤].

---

(١) يعرف أحمد الزعبي التناص، في كتابه "**التناص نظرياً وتطبيقاً**"، ط مكتبة الكتاني، عمان، ١٩٩٥م، ص١١، بقوله: أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصاً وأفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه، ليتشكل نص جديد واحد متكامل، ويضيف محمد عبدالمطلب في كتابه: **دراسات أسلوبية في الشعر الحديث**، ط الهيئة= = المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٦٣. مصطلح التناص من معانيه الاقتباس، ولا بد أن يوضع في الاعتبار، القصد النقلي.

(٢) فضل، صلاح، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ط هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٤١-٤٢.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٧١.

(٤) **سورة عبس**، الآية: ٣٨، ٣٩.

والوجوه المسفرة، هي المسرورة التي ظهر عليها البشر والبهجة(١)، وهي وجوه أهل الجنة ويستحضر ابن خفاجة هذا المشهد، ليرتقي بقصيدته من خلال إشعاعات الفعل تسفر بجملة من الأوصاف والمحاسن السارة، التي يدركها السامع، ويستغني بها عن تفاصيل كثيرة.

ويمكننا القول أن لفظ الإسفار والسفور قد اكتسب بعداً رمزياً لكثرة تداوله بين شعراء العربية، وبخاصة في الأندلس، ولننظر إلى قوله، يصف الأرض، وقد ارتوت من ماء السحاب(٢).

والأرض تُسفر عن وجوه محاسنٍ ... بيضٍ وتنظر عن عُيونِ عِينِ(٣)

فجمال الأرض وإشراق وجهها بالماء هو المعنى القريب، ولكن وصف الأرض بالإسفار جعلها عروساً عيناء من حور الجنة ﴿وَحُورٌ عِينٌ ، كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾(٤) تعرض محاسنها، وتزهو بثيابها البيضاء الرقيقة، فالمعنى الثاني الذي حمله اللفظ القرآني بوضعه الاستعاري، فجر قدرات تعبيرية وتصويرية كبيرة(٥).

وفي وصف منظر طبيعي ممتع يقول ابن خفاجة(٦):

وأراكةٍ سجعَ الهديلُ بفرعِها ... والصبحُ يُسفرُ عن جبينِ نهارِ

والتركيب في الشطر الثاني مقتبس من قوله تعالى: (وَالصُّبْحِ إِذَا أَسْفَرَ)(٧) ولكن مع بعض التغيير، كحذف إذا ظرف الزمن المستقبل، والإتيان بصيغة المضارع بدل الماضي في الآية؛ ليتناسب ذلك مع حالة السرور الواقعية التي كان يعيشها مع بزوغ الفجر كرمز للحياة والحركة الكونية: هديل الحمام، وحفيف الأراك، ... فالأثر النفسي للتركيب القرآني الموحي هو المقصود من التناص هنا.

وتأكيداً على رمزية لفظ الإسفار، واستخدامه في الحسيات والمعنويات، بما لا تتسع له دلالات الألفاظ غير القرآنية، يقول شاعرنا في مدح الفقيه أبي أمية(٨)، ويهنئه بتولي خطة القضاء(٩):

---

(١) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل الدمشقي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق حسين زهران، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ج٤، ص٧٤٥.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٤٤.

(٣) العين، البقر الوحشي، مفردها عيناء، وهي واسعة العينين، **اللسان**: (عَيَن).

(٤) **سورة الواقعة**، الآية: ٢٢، ٢٣.

(٥) انظر: خلف الله، محمد احمد، **الفن القصصي في القرآن**، ط مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٢٣٧.

(٦) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٣٦.

(٧) سورة المدثر، الآية: ٣٤.

(٨) هو إبراهيم بن محمد بن عصام، من أهل مرسية، فقيه وأديب من بيت جلالة ووزارة، أقام في القضاء نحواً من خمس وثلاثين سنة، توفي سنة ٥١٦هـ، انظر: الفتح بن خاقان، **قلائد العقيان**، ج٣، ص٦٢٩، الضبي، **بغية الملتمس**، ص٢٠٧.

(٩) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٦٥-١٦٦.

بشرى كما أسفر وجه الصباح		واستشرف الرائد برقاً ألاح
فالمجد ممطورٌ جناب المُنى		والمُلك خفاقٌ جناح النجاح
ويُسفر عن بيض وجوه الظُّبى		بأساً ويرنو عن عيون الرماح

فالبشرى، وهي أمر معنوي تشخص بإسفار الصباح بهجة، وأملاً جديداً، وحين أراد التعبير عن قوة الدولة في ظل هذا الممدوح، استعان باللفظ القرآني (تسفر) وأدرجه في سياق مهد لاستعارة بيض الوجوه للسيوف التي هي رمز القوة والبأس والعزة؛ وذلك للارتباط والتناسب بين الإسفار والبياض من ناحية، ولأن الإسفار رمز للقوة والكشف والتغيير من ناحية أخرى. ولا يخفى ما في صور ابن خفاجة من تداخل، بسبب اندماجه في الطبيعة، ومزج صفاتها بمعاني المدح.

وفي مدحه لأبطال المرابطين وقادتهم، يستغل ابن خفاجة موضوع اللثام الذي يمثل شعار المرابطين، ومصدر فخرهم؛ فيبني علاقة ضدية بين الإسفار (رمز الظهور والوضوح) واللثام (رمز الخفاء) يجلي من خلالها معاني المدح الرائعة التي أرادها.

يقول في مدح البطل المرابطي(١):

وأغرَّ يسفر للعوالي والعُلى		عن حُرِّ وجْهٍ بالحياء ملثَّمِ

ويقول أيضاً(٢):

في فتية جنَبوا العجاجة ليلةً		ولربما سفروا عن الأقمار

وفي مدح السلطان المرابطي، أمير المسلمين، إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، يقول(٣):

فتفرَّى الجيش عن ملِك		سافرٍ عن وجه ملتثم

فاللثام هو الغيم، أو عجاج الحرب الذي يحجب رؤية البدر، والسفور بدلالاته وإيحاءاته التغيرية القوية (الممدوح) يشق تلك الحجب، ويتلألأ نوره (فعله) من خلالها.

أما البيت الأخير، فالجيش الكثيف الذي يمثل الحجاب، يتزايل، وينجاب، ليسفر الملك العظيم الملثم، ولا يخفى أن المشهد هو امتداد لمشهد الصبح إذا أسفر، وطرد الظلام، وقد لعبت الاستعارة في (يتفرى) دوراً حسياً عظيماً في التهيئة لبروز الملك في جلالة ومهابة تغطي ما حولها.

ويمدح علي بن يوسف بن تاشفين -الذي تولى الإمارة بعد أخيه إبراهيم- واصفاً إياه بأمل

(١) ابن خفاجة، الديوان، ص١٣١.
(٢) المصدر السابق، ص٣٤.
(٣) المصدر السابق، ص١٠٩.

المتعبين من الكدح في شعاب الحياة، فيقول من قصيدة طويلة(١):

فيا راكباً يُزجي المطيَّ على الوجى ويَخْبطُ أنفاسَ الرياحِ النواسمِ

ويَفحصُ عن ثَغْرِ من النَّوْرِ ضاحكٍ فيسفرُ عن وَجْهٍ من الجَدْبِ قاتمِ

كفاكَ بذاكَ الطَّوْلِ من وَبْلِ مُزْنَةٍ وَحَسْبُكَ ذاكَ البِشْرُ من برقِ شائمِ

وهنا يستخدم الشاعر اللفظة القرآنية مع الانزياح عن معناها الأصلي إلى ضده (إسفار عن قبيح) وقد أبدع الشاعر في وضع اللفظ القرآني ضمن سياق جديد من التراكيب المجازية المستمدة من الطبيعة، والتي جسمت الأمور المعنوية بعناصرها الحسية فعمق المعنى، وأوحى بدلالات جزئية كثيرة، فحين صور الحالة النفسية لذلك الكادح الذي يضرب في أعماق المجهول طلباً للرزق، يرافقه أمل بالظفر كابتسامة الزهر، سرعان ما جسد خيبة أمله بالفعل (يُسفر) المقترن بفاء التعقيب، فغاض كلُّ إحساس بالجمال كان يغلف ذلك الأمل؛ لتستقر حقيقة الخيبة الماثلة ويسفر وجه الجدب القاتم، الذي لن يبدده إلا كرم الأمير، حيث يقوم مقام الوبل في البلد المحل.

أما في مجال الافتخار الشخصي بفروسيته وشجاعته، فيتغنى ابن خفاجة بذلك قائلاً(٢):

وَمَقامِ بأسٍ في الكريهةِ قُمْتُهُ فَسبحتُ في بحرِ الحديدِ الأخضرِ

أضحكتُ ثغرَ النصرِ فيه من العدى ولربما أبكيتُ عينَ السمْهري

ورميتُ هَبْوَتَه بلبّةِ أشهبٍ فسفرتُ ليلاً عن صباحٍ مُسفرِ

والسفور في الليل –كما في البيت الأخير- انزياح عن معنى السفور القرآني المرتبط دائماً بالصباح، لكن اللفظ القرآني المسكون بعنصر الجمال الفني، والذي مُزج بالمادة الشعرية حتى بات جزءاً منها، أظهر لنا ليلاً موازياً هو غبار الحرب القاتم (الهَبْوة) الذي شقه الشاعر وأضاءه بحصانه الأشهب، فأسفر صباح النصر المشرق الجميل.

ولعل التركيب (صباح مُسفر) تنامت فيه الدلالة القرآنية، فكانت هي النتيجة التي انتهت بها الدفقة الشعرية، فطوت مسافات طويلة من التعبير. وربما كان هذا البيت يذكر بقول بشار بن برد في الموضوع نفسه(٣):

كأنَّ مُثارَ النقعِ فوقَ رؤوسهم وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

---

(١) ابن خفاجة، الديوان، ص٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص٥٠.

(٣) بشار بن برد العقيلي (ت١٦٨هـ/٧٨٤م)، ديوانه، تحقيق: مهدي ناصر الدين، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٤٦.

أما في موضوع الغزل، فقد جعل ابن خفاجة بروز وجه فتاته الجميل من نقابه، معادلا للصباح المسفر، إذ يقول[١]:

حَذَرَ القناعَ عن الصباحِ المسفرِ　　　ولوى القضيبَ على الكثيبِ الأعفرِ

وتشبيه الوجه الجميل بالصباح، قديم وشائع في الأدب العربي، ولكن الإسفار هنا أضاف معنى جمالياً جديداً، وهو كسر حاجز الإلف والاعتياد، بما يثير الدهشة والغبطة والحركة فالصباح (أي الوجه) لم يظهر بهاؤه إلا بعد انحسار القناع الذي يحجبه، كحالة دائمة وطبيعية في لباس المرأة آنذاك، ثم يأتي السفور الذي يمثل حالة الانكشاف المفاجئ وتظهر معه المحاسن المختفية، كما ينبلج الصبح عن الأشياء الجميلة التي كان الليل يطويها تحت جُنحه.

ويقول من قصيدة أخرى في وصف المحبوب[٢]:

فإذا رَنَا، وإذا مشى　　　وإذا شدا وإذا سفرْ

فضح الغزالة، والغمامة　　　والحمامة، والقمر

ولعلنا نشير هنا ابتداءً إلى أن الجمال في البيتين مرده إلى العلاقات المتناسبة، والتقسيم الجيد، والمساحات المتناظرة بين صفات الجمال في الإنسان والكائنات الأخرى، الحيّة، وغير الحيّة. فالشاعر جعل محبوبته، مثالاً للجمال السافر بكل مقاييسه الحسيّة. واستخدامه للفظ القرآني (أسفر) بصيغة الماضي وإسناده للقمر، لم يأتِ في القرآن الكريم بهذا التركيب، لكن الشاعر استغل النص القرآني (والصبح إذا أسفر) في بناء علاقات تركيبية جديدة على نسق العبارات القرآنية المناظرة لها، ولا يخفى ما في إسفار القمر من الضياء والجمال والبهاء الذي يقربه من مشهد إسفار الصباح.

<u>صفات الماء: الأجاج، الفرات، الثجاج، الكوثر:</u> ومن الألفاظ القرآنية التي وقع بها التناص في شعر ابن خفاجة، وسلكت في سياقات أغراضه المتنوعة، فأشرقت بها معانيه، أوصاف الماء، سواء أكانت مياة الجنّة، أم مياه البحار والأمطار. ومن ذلك في مدح القاضي أبي أمية المتقدم ذكره[٣]:

فقل لمن ساجلَه ضلَّةً　　　ما سُدفةُ الليلِ وضوءُ الصباح؟!

تميزتْ من شيمةٍ شيمةٌ　　　إن الأُجَاجَ الطَّرِقَ[٤] غير القراح

فالممدوح في نظر الشاعر، متفرد بصفاته النبيلة، ومن يحاول الوصول إلى درجته، إنما يروم

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٦٧.

(٤) الطَّرِق: الماء المتغير الذي خاضت فيه الإبل، **اللسان**، مادة (طرق).

المستحيل كما أن الماء الملح (الأُجاج) لا يمكن أن يصل إلى درجة الماء العذب في المذاق، وإن اتّحدا في الجنس. ﴿**وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ...**﴾(١). واللفظ القرآني (أُجاج) جاء ناطقاً مصوراً لمعناه من خلال تكرار حرف الجيم الذي يوحي بجرس قبيح منفر، فكيف إذا ازداد القبح بوصف الأجاج بالطرق الملوث.

وفي مدحه لأبي العلاء بن زهر(٢) يستخدم ابن خفاجة التركيب القرآني (العذب الفرات) فيقول(٣):

وإنك للعذبُ الفراتُ(٤) على الصدى وإنْ بِنْتَ والبرُّ الكريم أياديا

وذلك التركيب مقتبس من قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخاً وَحِجْراً مَحْجُوراً**﴾(٥) ولا يخفى ما في الاستعمال المجازي للألفاظ القرآنية من توسعة دائرة المدح، فالممدوح مطبوع بصفات البر والكرم، والفضل الغامر أينما حل، أصبح معادلاً موضوعياً للماء الفرات الذي ينقع غلة الصادي، ويذهب ظمأه أنى وجده. ولا يخفى لطف وقع كلمتي العذب والفرات في السمع والمخيلة.

يقول ابن الأثير(٦): اعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين ولطافة مزاج.

وفي موضوع الرثاء، أبدع الشاعر في استخدام ذات الألفاظ القرآنية المتقدمة (العذب الفرات) عندما قابلها بالسراب، في علاقة ضدية موحية، بينت المفارقة الحاصلة بموت صديقه أبي محمد بن ربيعة(٧)، الذي ترك فراغاً لا يمكن أن يملأه أحد(٨):

---

(١) سورة فاطر، الآية: ١٢.

(٢) هو الوزير الطبيب الشاعر، زهر بن عبدالملك، بن زهر، نشأ بشرق الأندلس، ورحل إلى المشرق، ومكث زمناً في الشام والعراق ومصر، ينشر علم الطب، ثم رجع إلى الأندلس، وعاش في كنف المرابطين إلى ان توفي بمدينة دانية سنة خمس وعشرين وخمسمائة، انظر: ابن بسام، **الذخيرة**، ق٢، ج١، ص٢٢٠، ابن دحية، أبو الخطاب، عمر بن حسن (ت٦٣٣هـ/١٢٣٥م)، **المطرب من أشعار أهل المغرب**، تحقيق الإبياري وزميليه، ط دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢٠٣.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٠٢.

(٤) سمي الماء فراتاً؛ لأنه يفْرُت العطش أي يكسره ويقطعه، **اللسان**، مادة (فرت).

(٥) سورة **الفرقان**، الآية: ٥٣.

(٦) ابن الأثير، **المثل السائر**، ص٢٢٥.

(٧) لم أقف له على ترجمته في المصادر الأندلسية.

(٨) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢١٩.

وهيهــات لا أغنـــى خليـــلٌ غنـــاءه   ولا عـــدل العـــذب الفـــرات ســـرابُ

وهو هنا يستعمل الدلالة القرآنية نفسها، في اقتباسه للمفردة القرآنية (سراب).

من قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَـمْ يَجِدْهُ شَيْئاً**﴾(١).

ومن الألفاظ القرآنية في هذا المجال لفظة (ثجاج) التي وردت في قوله تعالى: ﴿**وَأَنْزَلْنَـا مِـنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجاً، لِنُخْرِجَ بِهِ حَبّاً وَنَبَاتاً**﴾(٢). والماء الثجاج هو المنصب بغزارة وتتابع(٣). وقد استعان ابن خفاجة بهذه اللفظة في مدح الوزير أبي الحسن(٤) بن رحيم ورهطه، حينما قال(٥):

ترى المُـــزْنَ ثجاجـــاً بهـــم متهللاً   ســــماحة أيــــدٍ، وابتــــسام ثغــــور

وقد وفق الشاعر في تصوير كرم القوم، وبشاشتهم عند البذل، بعيداً عن المن، باقتباســه لكلمــة (ثجاجاً) ووضعها في سياق مجازي، استحالت معه إلى صورة ترينا العطاء المتدفق والمتكرر تكرر حرف الجيم، كما اختار (المُزن)(٦) من أسماء السحاب، وهو الأبيض، ليناســب الأيــادي البيــضاء المعطاءة، وهو لفظ قرآني، من قوله تعالى: ﴿**أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ، أَأَنْـتُمْ أَنْزَلْتُمُـوهُ مِـنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنْزِلُونَ**﴾(٧).

والعلاقة وثيقة بين اللفظة القرآنية (ثجاجاً) وفي نص الآية، ووقوعها في سياق بيـت الـشاعر فالماء الثجاج يخرج الله به الحب والنبات للناس، وكرم الممدوحين ثجاج لا ينقطع سيْبُه، ولله المثـل الأعلى.

أما في الغزل، فقد اقتبس الشاعر لفظة (الكوثر) من قوله تعالى: ﴿**إِنَّـا أَعْطَيْنَـاكَ الْكَـوْثَرَ**﴾(٨) والكوثر يعني الكثير، وهو نهر في الجنة أعطي لرسول الله –صلى الله عليه وسلم- ماؤه أشد بياضاً

---

(١) **سورة النور**، الآية: ٣٩.

(٢) **سورة النبأ**، الآيتين: ١٤، ١٥.

(٣) **اللسان**، مادة (ثجج).

(٤) هو ذو الوزارتين، المشرف أبو بكر محمد بن أحمد بن رحيم، أديب بليغ شاعر من بيت وزارة وفضل، نشأ وعاش بمدينة دانية، توفي بعد سنة خمس عشرة وخمسمائة، انظر: الضبي، **بغية الملتمس**، ص٤٢، الفتح بن خاقان، **قلائد العقيـان**، ج١، ص٢٣٧.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٨٢.

(٦) الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن إسماعيل (ت٤٣٠هـ/١٠٢٨م)، **فقه اللغة وسر العربية**، تحقيـق: مـصطفى الـسقا وزميليه، ط البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٢٧٥.

(٧) **سورة الواقعة**، الآيتين: ٦٨-٦٩.

(٨) **سورة الكوثر**، الآية: ١.

من اللبن، وأحلى من العسل(١). يقول(٢):

تندى بفيه أقاحة نفّاحة   شَربت على ظمأ بما الكوثر

وقد أفاد الشاعر من هذا التناص معنى جديداً، وطريفاً في وصف جمال فم المحبوب، ورائحته الزكية تلك الرائحة التي لم تعد رائحة زهرة الأقحوان المعروفة، ولكنها من أنفاس الجنة لأنها سقيت بماء الكوثر ولفظة الكوثر، بهذه الصفة أصبحت رمزاً بمجرد سماعها تثير في الذهن العربي والإسلامي مخزوناً تراثياً هائلاً، يوحي بالكثرة والعظمة والروعة....

ويقول أيضاً(٣):

وأغرّ كاد لطافةً وطلاقةً   ينساب ماءً بيننا مسكوبا

وتشبيه حركة الجميل، أو اللطيف بالماء المسكوب، فيه جدة وغرابة بعض الشيء، ولكن الشاعر الذي تملكه الإعجاب بخفة الحركة ورشاقتها، كان يستحضر مشهد الجنة، وما فيها من النعيم **﴿وأصحابُ اليمين ما أصحابُ اليمين، في سدرٍ مخضُود، وطلحٍ منضُود، وظلٍّ ممدُود، وماء مسكُوب﴾**(٤) فاللفظ القرآني (مسكوب) بجرسه الموسيقي ودلالته المثيرة التي تحمل صوت الانسكاب وحركته، استدعى نصاً قرآنياً كاملاً.

المطر وأنواعه: الغيث، الوابل، الطَّل، العارض، الصيّب...: وتشكل هذه الألفاظ، وأشباهها، جزءاً كبيراً من قاموس ابن خفاجة اللغوي المستمد من الطبيعة، فنجدها مبثوثة في ثنايا قصائده، المدحية، والغزلية والوصفية بدلالات جديدة واسعة، اكتسبتها من الاقتباس القرآني.

ففي مدحه للأمير إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، وذكر محاصرته لأحد حصون أعدائه، يقول(٥):

أحطتَ به حَصراً إحاطةَ مُضْغطٍ   تَزلزَلُ من أركانه وتُضعضعُ
وأمطرتَه غيثاً من العَيْث، واكفاً   يظاهره وبْلٌ من النَّبل يَهْمَعُ

ولبيان ما لحق بالحصن من الدمار والتخريب، استغل الشاعر الدلالة القرآنية للفظة المطر. فالمطر في القرآن الكريم –بعد الاستقراء- يأتي للعذاب والهلاك، كقوله تعالى: **﴿وأمطرْنا عليهم**

(١) انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٤، ص٨٨٧.
(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٩.
(٣) **المصدر السابق**، ص٢٧٩.
(٤) **سورة الواقعة**، الآية: ٢٧-٣١.
(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٨٨.

مَطَراً فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذَرِينَ﴾(١) وقوله: ﴿وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ﴾(٢) وغير ذلك(٣) وليحدث التناسب والانسجام في العلاقات اللغوية للبيت، ينصرف الشاعر عن الدلالة القرآنية للفظ الغيث، الذي يحمل معنى الإغاثة والرحمة لنزوله بعد القحط. ﴿وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِن بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنشُرُ رَحْمَتَهُ﴾(٤) ولفظ الوبل أو الوابل، وهو المطر الغزير النافع، انحرف عن تلك الدلالة، بأن جانس بين الغيث والعيث، وبين الويل والنبل مجانسة، أزاحت المعنى إلى التبكيت والتهكم، كما هو أسلوب القرآن الكريم في تبكيت الكافرين، نحو قوله تعالى: ﴿فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾(٥).

ويجمع الشاعر بين الوبل والطل في مدح الأمير المذكور حينما يصفه بالحلم والشجاعة، فيقول(٦):

وها هو والحلمُ في طبْعِه	هزبرٌ إذا ما حمى أو حملْ
يُضيف إلى طعنة رشقةً	هناك وللمُزن ويلٌ وطلْ(٧)

ويقول –أيضاً- وقد سأل الممدوح حاجة خفيفة(٨):

ومَنْ بها أندى نسيماً من الصَّبَا	لديَّ وأحلى موقعاً من جَنى النَّحلِ
ولا تحتقرها من يد لك برّةٍ	فللطلِّ معنى ليس للمطر الوبلِ

فالعلاقة التكاملية بين الطلّ في خفته، والوبل في غزارته يمثلان استمرار العطاء، ولكل منهما موقعه الذي يحسن فيه، وكذا الأمير إبراهيم، جامع لأطراف الفضائل تزين حلمه شجاعته، وقليل عطائه كثير. والمعنى مستوحى من قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتاً مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾(٩) وأحياناً يضيف الشاعر إلى الوابل صفة (صيّب) توسيعاً للدلالة، وهو لفظ قرآني ورد في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ﴾(١٠) والصيّب هو

(١) سورة الشعراء، الآية: ١٧٣.

(٢) سورة الحجر، الآية: ٧٤.

(٣) انظر: سورة الأعراف، الآية:٧؛ سورة هود، الآية:٨٢؛ سورة النمل، الآية:٥٨؛ سورة الأنفال، الآية:٣٢.

(٤) سورة الشورى، الآية: ٢٨.

(٥) سورة آل عمران، الآية٢١.

(٦) ابن خفاجة، الديوان، ص١٠٢.

(٧) الطلّ: المطر الخفيف، أو الرذاذ والندى، اللسان، مادة (طَلَلَ).

(٨) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٠٧.

(٩) سورة البقرة، الآية: ٢٦٥.

(١٠) سورة البقرة، الآية ١٩.

المطر الذي يسمع له صوت لشدة وقعه(١) وقد استخدم ابن خفاجة هذا اللفظ في وصف كرم صديق له، أرسل إليه بهدية مع قطعة من شعره، فقال(٢):

أجَدْتَ وجُدْتَ، فمن روضةٍ   تَضَوَّعُ، ومن وابلٍ صيِّبِ

ومع أن الآية السابقة توحي بصورة مخيفة للعذاب، فإن الشاعر أزاح المعنى، ونقله إلى معنى الارتياح، والانشراح، بحسن تقسيمه، واستغلال إيحاء لفظة الصفة (صيِّب) والموصوف (وابل) حيث تجسد الموصوف وأصبح أكثر حضوراً في الذهن، ودلالة على الخير والفضل.

أما لفظ العارض، وهو السحاب الممطر، الذي يعترض في الأفق(٣)، والمذكور في قوله تعالى: **﴿فلمّا رأوْهُ عارضاً مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قالُوا هذا عارضٌ مُمْطِرُنا﴾**(٤).

فقد استخدمه ابن خفاجة في رثائه لابن أخته محمد، وقد مات شاباً في مدينة أغْمات بالمغرب إذ يقول(٥):

فيا عارضاً يستقبل الليل واكفاً   ويسري فيطوي الأطولين ويمسحْ

تحمّل إلى قبر الغريب مدامعاً   تكبُّ فتروي أو تَعُبُّ فتطفحْ

ويقول(٦):

فبَكاكَ من قبرٍ كريمٍ عارضٌ   زَجِلٌ له من رَنَّةٍ إرعادُ

ويقول أيضاً(٧):

ألا ليت لمح البارق المتألِّقِ   يلفُّ ذيول العارض المتدفقِ

والأبيات دعاء بالسقيا لقبر الميت، وهو غرض شعري قديم، غير أن الشاعر في البيت الأخير قصد معنى مجازياً، ليصور عظم المصاب، مفيداً من إيحاءات المقابلة بين لمح البارق المتألق، والعارض المتدفق، فاستخدم أسلوب التمني الذي يشي باليأس، لإيجاد نوع من غلبة الأمل، يوقف حالة الحزن والبكاء التي يعيشها.

<u>**الصبر الجميل:**</u> وقد ورد هذا التركيب في آيات القرآن الكريم التي تتحدث عن مشاهد الحزن

(١) الثعالبي، **فقه اللغة**، ص٢٧٨.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٤٦.

(٣) **اللسان**، مادة (عرض).

(٤) **سورة الأحقاف**، الآية: ٢٤.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٦٨، ٢٦٩.

(٦) **المصدر السابق**، ص٢٣٤.

(٧) **المصدر السابق**، ص٢٢٥.

والعنت، التي لا يستطيع الإنسان لها دفعاً؛ لإيمانه أنها من قضاء الله وقدره. والصبر الجميل، هو الذي لا شكوى معه(١)، وتجدر الإشارة إلى أن الفعل (صَبَرَ) ومشتقاته ذكر في القرآن، مائة مرة ومرة، ومن ذلك على لسان يعقوب –عليه السلام- عندما فقد ابنه يوسف: ﴿**قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ**﴾(٢). ومن ذلك أيضاً: ﴿**فَاصْبِرْ صَبْراً جَمِيلاً، إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيداً، وَنَرَاهُ قَرِيباً**﴾(٣).

إن وصف القرآن الكريم للصبر بالجمال، فيه إبراز لهذا الخلق العظيم، بصورة مُحببة للنفوس المصابة المتألمة من مرارته، وصعوبة تحمله، كما أن فيه إغراء بالالتزام به، (لأن في الجمال اهتماماً واعتناء ورعاية)(٤)، وقد شكل هذا التركيب القرآني شارداً من شوارد اللغة ظل الشعراء يحاولون اقتناصه، واقتباسه، وقد استعان به ابن خفاجة في أغراضه الشعرية المتنوعة، ولكن بالمعنى السلبي للتجمل بالصبر (أي فقدان الصبر الجميل). وذلك لبيان هول الموقف، وعظمة المرثي أو الموصوف، على عادة الشاعر، وبراعته في الانزياح من المعنى المعتاد إلى ما يضاده. يقول واصفاً ومتغزلاً(٥).

وساقٍ لخَيلِ اللَّحظِ في شأْوِ حُسْنِهِ جِماحٌ وبِالصبرِ الجميلِ حِرانُ

فتركيب (الصبر الجميل) استحال إلى صورة في التعبير الشعري، تُجلي لنا الحركة والاضطراب النفسي التي يثيرها اللحظ الجامح المشغوف بالحسن الباهر، والذي يزداد عنفاً بسبب حران الصبر الجميل،وعدم مطاوعته،ولا شك أن إبراز الصبر الجميل في موقف ضعف،عن طريق تجسيمه بفرس أصابه الحران،في مقابل فرس اللحظ الجامح، ارتقى بالمعنى إلى آفاق سامقة حسية يتملاها القارئ أو السامع.

وفي إطار حزنه وتوجعه؛ لوفاة جملة من إخوانه وأترابه يقول(٦):

فطالَ وقوفي بين وَجْدٍ وزفرةٍ أُنادي رسوماً لا تحيرُ جواباً
وأمحو جميلَ الصبرِ طَوراً بعبرةٍ أخطُّ بها في صفحتيَّ كتاباً

ولعل في تقديمه للصفة (جميل) على موصوفها (الصبر) مع تعرضها للمحو، من قبل دمعه،

(١) الشوكاني، **فتح القدير**، ج٣، ص١١.
(٢) **سورة يوسف**، الآية: ١٨.
(٣) **سورة المعارج**، الآية: ٥.
(٤) السلامي، عمر، **الإعجاز الفني في القرآن**، ط تونس، ١٩٨٠م، ص٨٢.
(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٣٥.
(٦) **المصدر السابق**، ص١٧٨.

دليل على عجزه التام عن الخروج من دائرة الجزع والحيرة، فجمال صبره المهزوم بهذه الصورة الحسية زاد المعنى إشراقاً، وأفسح المجال لدموعه لترسم خطوطها السوداء على صفحة وجهه.

كما يرثي صديقه الوزير أبي محمد بن ربيعة بقوله[١]:

ومثلي يبكي للمصاب بمثله ... فإن أُخْلِق الصبرُ الجميلُ فأخلق

ولا يخفى كيف وظّف الشاعر التركيب القرآني في خلق معنى جديد لبكاء الأعزاء من خلال أسلوب الشرط، الذي يوحي بمدى زماني واسع، فبكاؤه متجدد ومستمر كخلود الصبر الجميل الذي لا تبليه الأيام.

وفي مدح بعض أمراء المرابطين يقول[٢]:

الليل إلا حيث كُنْتَ طويلُ ... والصبر إلاّ منذُ بِنْتَ جميلُ

إن الشاعر هنا يصف حالته النفسية، عند بعده عن أميره الممدوح، فالليل طويل مضجرٌ، والصبر قد خرقته البينونة، فلم يعد جميلاً، وقد حاول أن يجعل من قُرب الممدوح، ويُعده مقياساً زمانياً ومكانياً للسعادة أو الحزن، من خلال الفصل بين جزئي الجملة الإسمية بأداة الحصر، وما بعدها من ظرفي المكان والزمان (حيث، منذ) كما طابق بين (كُنْتَ وبِنْتَ) وصرّع البيت ليضيف جمالاً موسيقياً منسجماً ومتناغماً مع جمال المعنى.

وفي بعض الأحيان يأخذ الشاعر اللفظ القرآني، ويشتق منه بما يناسب غرضه وسياقاته، كقول ابن خفاجة، في أمير المسلمين، إبراهيم بن يوسف بن تاشفين[٣]:

صابر في الله محتسب ... واثق بالله معتصم

وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلاَّ بِاللَّهِ**﴾[٤].

وقوله –أيضاً- في رثاء أم الفقيه أبي أمية[٥]:

ولئن صبرتَ، وصبرُ مثلك حسبةً ... فلقد أخذتَ بشيمة النُّبلاء

من كل ماضي العزم يَهْوي بالأسى ... عن هضبة من صبره خلقاء[٦]ج

والشاعر هنا يشيد بصبر الفقيه، واحتسابه للأجر وذلك من شيم الأنبياء المعروفين بأولي العزم

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٢٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٦٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٠٩.

(٤) **سورة النحل**، الآية: ١٢٧.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٧٤.

(٦) خلقاء: ملساء، **اللسان**، مادة (خلق).

في قوله تعالى: ﴿فاصْبِرْ كَمَا صَبَرَ أُوْلُوا الْعَزْمِ مِنَ الرُّسُلِ﴾(١).

وقد يلجأ الشاعر إلى عدم التصريح باللفظ القرآني (الصبر الجميل) نصاً، ولكن بالإشارة السريعة التي تنطوي على قصة طويلة لأعلام الصابرين من الأنبياء المقتدى بهم في كل حين، فيكون ذلك أبلغ في الدلالة من الاقتباس المباشر، كقوله في بعض نكباته(٢):

وحسبي إذا ما أوجعتني كريبةٌ بمؤنس يعقوب، ومنقذ يونس

والبيت يشير إلى قوله تعالى على لسان يعقوب –عليه السلام-: ﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللّهِ﴾(٣)، وقوله –سبحانه- عن يونس عليه السلام: ﴿وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ. فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ﴾(٤).

الموت، القبور: حينما امتد العمر بابن خفاجة، ورأى يد المنون تخترم أصحابه وأترابه على اختلاف أعمارهم ورتبهم؛ أحسَّ بأنه لا محالة حيث صار القوم صائر، فتنغص عيشه، وطالت به الفكرة في سبيل الوصول إلى العبرة، فكثر في شعره ذكر الموت وحتمية وقوعه، والقبر وما يكون بعده، فاتجه إلى ألفاظ القرآن الكريم، يرصع بها أبياته الرثائية والاعتبارية فهي خير ما يتسع لعاطفته الشجية، وروحه المستسلمة.

يقول في رثاء صديقه الوزير محمد بن ربيعة، المتقدم ذكره(٥):

يا أيها النائي، ولستَ بمسمع سَكَنَ القبور وبيننا أسدادُ
في موطن سكنته جُرهمُ قبله وتحولت إرَمٌ إليه وعادُ
أممٌ يَغُصُّ بها القضاء طوتهم كفُّ الردى طيَّ الرداء فبادوا

والبيت الأول فيه اقتباس من قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاء وَلَا الْأَمْوَاتُ إِنَّ اللَّهَ يُسْمِعُ مَن يَشَاءُ وَمَا أَنتَ بِمُسْمِعٍ مَّن فِي الْقُبُورِ﴾(٦) وقد أبدل الشاعر لفظ (سَكَن) بـ(من في) كما هي في الآية، وذلك لرفع قدر المرثي؛ لأن اللفظ الأول (سكن) يوحي بالسكن والطمأنينة، بينما الآية نعي على الكفار الذين ماتت قلوبهم، فهم لا يسمعون الهدى كالموتى في قبورهم لا يسمعون شيئاً.

(١) سورة الأحقاف، الآية: ٣٥.
(٢) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨٣.
(٣) سورة يوسف، الآية: ٨٦.
(٤) سورة الأنبياء، الآية: ٨٧-٨٨.
(٥) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٣٢، ٢٣٣.
(٦) سورة فاطر، الآية: ٢٢.

كما أن البيت الثاني يؤكد حقيقة الفناء الذي سيلحق كل الأحياء، ويسلك لذلك سبيل التمثيل بالأمم التي أصبحت رمزاً للعظمة والقوة بمجرد سماع أسمائها؛ لأن القرآن الكريم هو الذي أكسبها هذه الصفة، يقول -سبحانه وتعالى-: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ، إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ، الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ**﴾(١)، ويقول: ﴿**وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَاداً الْأُولَى**﴾(٢) فجعل إهلاك عاد، من دلائل قدرته -سبحانه- وشمول إحاطته.

ومن قوله في الاعتبار بخلق الإنسان وعَوْده على بَدْء(٣):

كفى حكمةً لله أنك صائرٌ	تراباً كما سوّاك قبل فعدَّلك
وليس بخافٍ كيف كونُك ثانياً	وها أنت راءٍ كيف كوّن أوّلك

فهو هنا لا يقصد مجرد الإخبار عن خلق الإنسان، ومادة ذلك الخلق، ولكنه يقصد زجر الإنسان الذي يهيم في شعاب الغواية والكبْر. متغافلاً عن أصله الترابي المهين، الذي خُلق منه وسيعود إليه نسياً منسيا، ولا يجد الشاعر مثل ألفاظ القرآن الكريم، يشعل منها مصابيح معانيه وأفكاره، كقوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ، الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ**﴾(٤)، وقوله: ﴿**وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾(٥) أو قوله سبحانه وتعالى: ﴿**مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى**﴾(٦).

وفي رثاء جملة من أصحابه وإخوانه يقول ابن خفاجه(٧):

فيا لهم من رَكْبِ صَحْبٍ تتابعوا	فُرادى وهم مُذْ الغصون شبابُ
دعا بهم داعي الردى فكأنما	تبارت بهم خيلٌ هناك عِرابُ
وهل مهجةُ الإنسان إلا طريدةٌ	تحوم عليها للحمام عقابُ
تخب بها في كل يوم وليلة	مطايا إلى دار البلى وركابُ
وأنّا خضعنا للمقادير عَنْوةً	كما خضعت تحت السيوف رقابُ
فلا سعيَ إلا أن يكون لأجلٍ	ولا ذخرَ إلا أن يكون ثوابُ

(١) سورة الفجر، الآية: ٦-٨.

(٢) سورة النجم، الآية: ٥٠.

(٣) ابن خفاجة، الديوان، ص٢١٥.

(٤) سورة الانفطار، الآية: ٦-٧.

(٥) سورة فصلت، الآية: ٢١.

(٦) سورة طه، الآية: ٥٥.

(٧) ابن خفاجة، الديوان، ص٢١٧، ٢١٨.

والأبيات تستوحي، وتستلهم معاني الموت وسطوته التي لا تنازع من جملة من الآيات القرآنية المبثوثة في ثنايا القرآن الكريم، مع تغيير الألفاظ القرآنية بأخرى من وحيها، فداعي الموت الذي ينادي النفوس فتلبي على عجل، هي لفظة الأجل في قوله تعالى: ﴿**فَإِذَا جَاء أَجَلُهُمْ لاَ يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونَ**﴾[1] وروح الإنسان التي تعيش في تربص دائم لوقوع الفناء، الذي سيقتنصها، ولو بعد حين، صدى لقوله تعالى: ﴿**أَيْنَمَا تَكُونُواْ يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ**﴾[2].

وهذا الزحف المستمر ليلاً ونهاراً نحو دار البلى (القبر) منهياً رحلة العمر القصيرة ظلال لقوله تعالى: ﴿**وَمَا يُعَمَّرُ مِن مُّعَمَّرٍ وَلَا يُنقَصُ مِنْ عُمُرِهِ إِلَّا فِي كِتَابٍ**﴾[3].

وما دامت هذه النهاية حتمية، وقدر الله مقدور نافذ، والحساب قادم، فالكسب الحقيقي، والسعي المثمر في هذه الحياة، هو ما يجلب ثواب الله ونعيمه في الدار الآخرة: ﴿**وَمَنْ أَرَادَ الآخِرَةَ وَسَعَى لَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ كَانَ سَعْيُهُم مَّشْكُوراً**﴾[4].

وفي مجال الزهد والمحاسبة والتضرع يقول[5]:

ألا قَصْرُ كُلِّ بقاءٍ ذَهابُ	وعمرانُ كُلِّ حياةٍ خَرابُ
وكُلٌّ مَدينٌ بِما كانَ دانَ	فَثَمَّ الجَزاءُ، وثَمَّ الحِسابُ
ولا خطّةٌ غير إحدى اثنتينِ	إمّا نعيمٌ وإمّا عذابُ
فرحماك يا من عليه الحساب	وزلفاك يا من إليه المآبُ

والأبيات تضع الحياة الدنيا الزائلة ﴿**كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلاَّ وَجْهَهُ**﴾[6] موضعها الصحيح، وتقومها على أساس النتيجة الأخروية وذلك بثنائية تلازم العمل والجزاء، التي تؤكد عليها الآيات القرآنية، فقول الشاعر: (وكل مدين بما كان دان) مستوحى من قوله تعالى: ﴿**فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُ، وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُ**﴾[7] وقوله: ﴿**وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى**﴾[8].

وبعد هذه المساءلة الدقيقة عن كل كبيرة وصغيرة فالجزاء من جنس العمل، إما نعيم وهو رمز

(١) سورة **الأعراف**، الآية: ٣٤.

(٢) سورة **النساء**، الآية: ٧٨.

(٣) سورة **فاطر**، الآية: ١١.

(٤) سورة **النساء**، الآية: ١٩.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٢٣١.

(٦) سورة **القصص**، الآية: ٨٨.

(٧) سورة **الزلزلة**، الآية: ٧-٨.

(٨) سورة **الإسراء**، الآية: ١٥.

للجنة، وإما عذاب فهو رمز لنار جهنم. ﴿**فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ**﴾[١].

ولعلنا ندرك ما يشي به النص من الخوف الذي كان يملك على ابن خفاجة جوانحه، وهو يعيش ذلك المشهد الرهيب، فيلجأ إلى الله طالباً رحمته، مستخدماً الألفاظ القرآنية، مآب و (زلفى) مضافة إلى كاف المخاطب، وهو الله -عز وجل- ليُشعر نفسه بالأمن لأنه آوى إلى الله، فقبل توبته ومآبه، وفي السياق القرآني ذاته الذي قبل الله به دعاء داود -عليه السلام- وقبل توبته وهو قوله سبحانه: ﴿**فَغَفَرْنَا لَهُ ذَلِكَ وَإِنَّ لَهُ عِنْدَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ**﴾[٢].

عسعس[٣]: وفي موضوع الزهد والخوف المتقدم، يقول ابن خفاجة[٤]:

أحِنُّ إذا ما عسعسَ الليلُ حَنّةً ... تُذيب الحوايا أو تَقُضُّ التراقيا

وقد وفق الشاعر في توظيف اللفظ القرآني (عسعس) لإشاعة جو السكون وانعدام حركة الناس. وتخييم الظلام تدريجياً، حتى يعم الأرض وذلك من خلال دقة الوضع اللغوي للفظ المذكور، واتساقه مع المعنى، فتكرار كلٍ من حرف العين والسين مرتين يشير إلى حركة الليل الزاحف، وامتداد ظلامه شيئاً فشيئاً، مع الهدوء والسكون الذي يشيعه حرف السين الهامس. وقد أقسم الله سبحانه وتعالى بالليل في حالته المهيبة تلك، بقوله: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ، وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾[٥].

الأيدي: وهي من الألفاظ القرآنية التي استخدمها ابن خفاجة في شعره، مفيداً من معانيها المجازية المتنوعة التي اشتملت عليها الآيات الكريمة، كقوله يمدح الوزير طاهر[٦] بن عامر[٧]:

يتحمل العبء الثقيل بمنكبٍ ... أيدٍ، ولم يشدُدْ له من مئزرِ

والأيدي هنا بمعنى القوة، وقد جعلها الشاعر وصفاً لمنكب، الذي هو في الأصل مناط القوة والتحمل في الإنسان، فجعل من الممدوح بهذا الوصف المجلي للمعنى، مثالاً لتحمل الأعباء الجسام والمسؤوليات الثقيلة كما أومأت لفظة (أيد) إلى أن الوزير قد تعود ذلك الأمر منذ زمن بعيد، فمهدت بذلك لبقية الشطر الثاني (ولم يشدد له من مئزر) واللفظة المذكورة اقتبست من قوله تعالى: ﴿**وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ**[٨] **وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ**﴾ [٩] وقوله: ﴿**وَاذْكُرْ عِبَادَنَا إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ أُولِي**

(١) سورة الشورى، الآية: ٧.

(٢) سورة ص، الآية: ٢٥.

(٣) عسعس: أقبل ظلامه. **اللسان**، مادة (عسس).

(٤) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٩٩.

(٥) سورة التكوير، الآية: ١٧.

(٦) لم أعثر له على ترجمة في المصادر الأندلسية التي رجعت إليها.

(٧) ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٥١.

(٨) قال ابن عباس ومجاهد وقتادة: أي بقوة، انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٢، ص٢٨٦.

(٩) سورة الذاريات، الآية: ٤٧.

الْأَيْدِي وَالْأَبْصَارِ﴾(١).

ويمدح أبا الحسن(٢) بن رحيم بقوله(٣):

وقَنَّعَ وجه الأفقِ مُزنٌ كأنه		أيادي رَحيمٍ أو هضاب ثَبِيرِ

ومنها -أيضاً- في رهط الممدوح المتقدم(٤):

ترى المزن ثجاجاً بهم متهللاً		سماحةُ أيدٍ، وابتسام ثغورِ

ومن قصيدة أخرى في الممدوح ذاته(٥):

يا أبا بكرٍ كم يدٍ لك بكرٍ		سامت الشُّكرَ أن يَفُضَّ ختامَهْ

ويمدح أبا العلاء(٦) بن زهر بقوله(٧):

يَمُدُّ بغُرُّ الأيادي يداً		تصاحبُ فيها الندى والقلم

والأيدي في هذه الأبيات تعني العطاء أو النعمة والفضل، ومن هنا حَسُنَ تشبيهها بالمزن مبالغة في الإسباغ والاتساع، ولا يخفى دور لفظة (أيادي) في البيت الأول في تعميق المعنى وإشراقه، عن طريق التشبيه المقلوب. أما البيت الثالث، فعلى الرغم من المعنى الجنسي الذي قد يُشتم منه، فإن لفظة اليد جاءت في موقع متمكن، شكل القوة الضاغطة لحصول الاستجابة (سامت)، فالعطاء المتفرد (اليد البكر) أوجب فضّ ختام الشكر، والإعلان به.ولفظ الأيدي بالمفرد والجمع جاء في الآيات: **﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُودَ ذَا الْأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾**(٨)، **﴿قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾**(٩).

تظمأ، تضْحى: وهما من الألفاظ القرآنية التي وردت متجاورة لتكسب المعنى بعداً تكاملياً، فالظمأ في الغالب ناتج عن الحرور وقد اقتبسهما ابن خفاجة، ولكن بصيغة اسم الفاعل، لتناسب حالته المنكوبة، وإحسان أبي العلاء بن زهر إليه في مصابه يقول(١٠):

---

(١) **سورة ص**، الآية: ٤٥.
(٢) سبقت ترجمته.
(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٨١.
(٤) **المصدر السابق**، ص١٨٢.
(٥) سامه: كلفه وألزمه، **اللسان**، مادة (سوم).
(٦) سبقت ترجمته.
(٧) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٥.
(٨) **سورة ص**، الآية: ٣٨.
(٩) **سورة آل عمران**، الآية: ٧٣.
(١٠) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٠٠.

فما استسيغُ الماء يَعْذُبُ ظامئاً	ولا استطيبُ الظلَّ يَبْرُدُ ضاحيا
ولولا أمانٍ عللتني على النّوى	بلقيا ابن زُهر ما عرفتُ الأمانيا

إلى قوله:

مكارم يُستضحى بها من مُلمةٍ	تنوب، ويُستسقى الغمامُ غواديا

وقد عبر عن تنغص عيشه، ومجافاته للسعادة بفقده الالتذاذ بالماء العذب وقت الظمأ، وبالظل وقت الحرور، وهاتان النعمتان أمتن الله بهما على آدم -عليه السلام- في الجنة حيث قال: ﴿وَأَنَّكَ لاَ تَظْمَأُ فِيهَا وَلاَ تَضْحَى[١]﴾[٢]. أما في البيت الثالث، فاستخدم الفعل (يُستضحى) استخداماً مجازياً بصيغة المبني للمجهول مع زيادة بعض الحروف، للسمو بالممدوح، ومكارمه المتواصلة التي عمت، وتجسمت سقفاً يفيء الناس إليه، فيقيهم حر المصائب والنوازل.

وفي عتابه لبعض إخوانه، بسبب إبطائه في قضاء بعض حوائجه، يقول ابن خفاجة[٣]:

وما كنتُ أخشى أن أراني ضاحياً	وأثْلُكَ مطلولُ الفروعِ رطيبُ[٤]

وقد جلّى الشاعر تقصير صاحبه، الذي استحق به العتاب، من خلال إشعاع اللفظ القرآني (ضاحياً) الذي أوحى بجو صحرواي، يقف الشاعر فيه منتظراً، تحت أشعة الشمس الحارقة بينما يتفيأ من يملك قضاء تلك الحاجة -ويتغافل عن ذلك- ظل الأثل الرطيب بماء الندى.

<u>السرّاء والضرّاء:</u> وهذان اللفظان القرآنيان -أيضاً- من الألفاظ التي ترد في آيات القرآن متجاورة، ومتعاطفة، ولكن بعلاقة الضدية، للإحاطة بالمعنى من أطرافه عن طريق النفي والإثبات. وقد استدعى ابن خفاجة اللفظان المذكوران في رثائه لأم الفقيه القاضي أبي أمية -المتقدم ذكره- مشيداً بحكمته وحسن صبْره، فيقول[٥]:

كشفت له الأيامُ عن أسرارها	فرأى جليَّ عواقب الأشياء
لم يثنِ في السرّاء من تيه بها	أعطافه فيخور في الضرّاء
ما ارتاب أنْ سروره لكآبة	يوماً وأن بقاءه لفناء

فالقاضي قد خَبِرَ الدنيا وتقلباتها بين الخير والشر، وأن لا سرور فيها إلا ويعقبه كدر، فلم يطلق

(١) تضحى: تبرز للشمس فيصيبك حرها، انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٢٦٨.

(٢) **سورة طه**، الآية: ١١٩.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٧٢.

(٤) الأثل: شجر يشبه الطرفاء، أصوله غليظة، ومنه اتخذ منبر رسول الله -عليه السلام-، **اللسان**، مادة (أثل). مطلول: أصابه الطل، وهو المطر الخفيف أو الندى. **اللسان**، مادة (طلل).

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٧٤.

لنفسه العنان لهواً وكبراً وغفلة حتى تفاجئه المصائب؛ فتخرجه عن صوابه، وقد أخرج الشاعر هذا المعنى بثوب جميل من خلال قوله (لم يثن أعطافه) أخذاً من قوله تعالى: ﴿**ثَانِيَ عِطْفِهِ**[1] **لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ**﴾[2] إضافة إلى اقتباسه اللفظتين المتضادتين (السراء والضراء) من قوله تعالى: ﴿**الَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي السَّرَّاء وَالضَّرَّاء وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ**﴾[3]، وقوله سبحانه ﴿**وَّقَالُواْ قَدْ مَسَّ آبَاءنَا الضَّرَّاء وَالسَّرَّاء**﴾[4] زيادة في إيضاح المفارقة بين الحالتين.

__الذِّلَّة:__ وقد جاءت هذه اللفظة ضمن سياقها القرآني، مقترنة بالرحمة، والصفح، في مدح ابن خفاجة للوزير أبي الحسن بن رحيم حين قال[5]:

وتصفح لا عن ذلة صفح رحمة فترسل دون الذنب ستر غفور

ومن قصيدة أخرى قال فيه[6]:

ويحلمُ لا عن ذلة، ولربما سطا أسدٌ منه وأطرق أسودُ

فصفح هذا الوزير، ورحمته بالناس، مع القدرة على البطش يجسد مفهوم شيم العظمة كالحلم والتواضع وخفض الجناح، كما قال تعالى في صفة القوم الذين يحبهم ويحبونه: ﴿**أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ**﴾[7] وقوله -سبحانه- في شأن الوالدين: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ**﴾[8].

__سِنَةٌ:__ والسِّنَةُ هي النعاس[9]، وقد وردت في قوله تعالى عن ذاته العلية ﴿**لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ**﴾[10] وهي لفظة ذات جرس توميء بالهدوء واللطافة. يقول ابن خفاجة في بعض مجالس

ومُلْتَمَةٍ[11] طرف العين من سِنَة الكرى لرجع خرير أو لشجو هدير

---

(١) ثاني عطفه: معرض عن الحق استكباراً. انظر تفسير القرآن العظيم، ج٣، الآية: ٩٥.

(٢) سورة الحج، الآية: ٩.

(٣) سورة آل عمران، الآية: ١٣٤.

(٤) سورة الأعراف، الآية: ٩٥.

(٥) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨٢.

(٦) المصدر السابق، ص١٩٦.

(٧) سورة المائدة، الآية: ٥٤.

(٨) سورة الإسراء، الآية: ٢٤.

(٩) لسان العرب، مادة (وسن).

(١٠) سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

(١١) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨١.

وقد أشرقت لفظة (سِنَة) بإضافتها إلى الكرى (أول النوم) في إيضاح حرص الشاعر على انتهاب اللذة بمرأى المياه، وسماع موسيقا أصواتها المتماوجة بين الخرير والهدير، فهو يدفع ويقاوم أي شيء مهما كان عارضاً أو ضعيفاً (كسنة الكرى) يشغله عن ذلك.

ويقول متغزلاً[١]:

ولئن راودتَ من سِنَةٍ لبما أرتاذ من حُلُمِ
وخيالٍ لو سرى لحبيـا ما بصدر الصبِّ من ضَرَمِ

فهو يستجلب النعاس، بمراودة السِّنَة، لعله يظفر بخيال الحبيب في حالة تشبه أحلام اليقظة. وهو يذكرنا بقول قيس بن ذريح، (مجنون لبنى) [٢]:

وإني لأستغشي ومابي نعسةٌ لعلَّ خيالاً منك يلق خياليا

ترقى في السماء، بسطة: وظّف ابن خفاجة هذه الألفاظ القرآنية مفيداً من امتدادها التاريخي، وإشعاعها الفكري والشعوري، وذلك عندما قال يفتخر بنفسه على منافسيه[٣].

طُلْتَ السِّماكَ[٤] فهل سمعتَ بحيلةٍ ترقى بها نحو السِّماكِ وتَصعدُ؟!
أنّى تُطاولني ودوني بَسطَتا[٥] جِدٍ[٦] يساعدني وجَدٌ[٧] يَسْعَدُ!

وقد سلك في فخره سبيل التحدي والتعجيز لمنافسه الذي وضعه في صورة العاجز عن المطاولة، وكيف يطاول من بلغ مجده السماء، وأوتي همةً وحظاً عظيماً؟!

والبيت الأول مأخوذ من قوله تعالى، مخاطباً نبيه –عليه الصلاة والسلام- عندما حزنه إعراض المشركين عن الإسلام: **﴿وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِيَ نَفَقاً فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّماً فِي السَّمَاء فَتَأْتِيَهُم بِآيَةٍ﴾**[٨].

وفي البيت الثاني، وردت لفظة (بسطة) في قوله تعالى عن بني إسرائيل: **﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكاً قَالُوَاْ أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً**

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٠٧.

(٢) انظر: قيس بن ذريح، **الديوان**، تحقيق عفيف حاطوم، ط دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٦٤.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٤٦.

(٤) السماك: السماء، أو النجوم، **اللسان**، مادة (سمك).

(٥) البسطة: السعة والامتداد. **اللسان**، مادة (بسط).

(٦) الجِدّ: الاجتهاد. **اللسان**، مادة (جدد).

(٧) الجَدّ: الحظ والغنى، أو والد الأب. **اللسان**، مادة (جدد).

(٨) سورة الأنعام، الآية: ٣٥.

مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ﴾[1] ولا يخفى دور اللفظة القرآنية (بسطة) في تكثيف المعنى، وطي مراحل قصة طويلة، ارتبطت بها؛ فاكتسبت مع تداولها في الشعر دلالة رمزية توحي إلى الذهن بجزئيات كثيرة.

__أحوى:__ ورد هذا اللفظ القرآني في قوله تعالى: **﴿وَالَّذِي أَخْرَجَ الْمَرْعَى، فَجَعَلَهُ غُثَاء أَحْوَى**[2]**﴾**[3] وقد أخذه ابن خفاجة، بسياقه الوصفي ذاته فقال[4]:

ومسْحَبِ ذَيل للسّحاب بذي الغضا   بَرَوْدِ رُضاب الماء أحوى لَمى المرعى

وقد غير في مواقع الألفاظ في التركيب القرآني بالتقديم والتأخير، ربما لأنه خرج عن التعميم في الآية القرآنية (جميع مراعي الأرض) إلى التخصيص بمرعى ذي الغضا. مع بقاء الدلالة اللونية وهي الحوة، التي أجزم بحضورها في ذهن الشاعر عند الوصف.

وفي بعض أبياته الأخرى، جمع بين لفظ أحوى، وهو وصف للشفة الجميلة في الإنسان (الحمراء المائلة إلى السواد) وأحور وهو اتساع العين مع سواد الحدقة[5]، فقال[6]:

ولقد جريتُ مع الصِّبَا جَرْيَ الصِّبَا   وشَرِبتُها مِن كف أحوى أحورِ

ويقول أيضاً[7]:

ألا مُبلِغٌ عني تحيةَ وامقٍ   لأحورَ أحوى المقلتين ربيبِ

وهو يرتقي بجمال الوصف، وكماله إلى بعض أوصاف نساء الجنة (الحور) وذلك عن طريق حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه، مما يؤدي إلى شيء من الإيهام يوسع التصور والتأويل، ويبعد التعبير عن التقريرية. ومن اللافت للنظر أن الشاعر في البيت الثاني أضاف المقلتين إلى الحوة، وليس إلى الحَوَر كما هو متبع وربما للمحافظة على استقامة وزن البيت.

__جنَّة بربْوَة__[8]: وقد ورد هذا التركيب اللغوي في قوله تعالى -ثناءً على المنفقين في سبيل الله-: **﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاء مَرْضَاتِ اللّهِ وَتَثْبِيتاً مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا**

(١) **سورة البقرة**، الآية: ٢٤٧.

(٢) الأحوى: النبات الضارب إلى السواد لشدة خضرته. **اللسان**، مادة (حوا).

(٣) **سورة الأعلى**، الآية: ٥.

(٤) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٩.

(٥) انظر **لسان العرب**، مادتي (حوا)، (حور).

(٦) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٩.

(٧) **المصدر السابق**، ص٢٨٨.

(٨) الربوة: ما ارتفع من الأرض. **اللسان**، مادة (ربا).

وابِلٌ فآتَتْ أُكُلَها ضِعْفَيْنِ فإن لَمْ يُصِبْهَا وابِلٌ فطَلٌّ واللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[١].

فالقرآن في ضربه للمثل يوضح المحتوى عن طريق تشبيه المعنوي بالمحسوس، فدوام أجر المنفقين في سبيل الله يُشبّه بجنة تتسنم ذروة ربوة عالية، عطاؤها ثَرٌ لا يتوقف، وخيرها لا ينقطع.

وقد تناول ابن خفاجة هذا المعنى، مفيداً من إيحاءات اللفظ القرآني كبروز الجنة، وجمال هيئتها وطيب رائحتها في مدح من أسماه بأبي حسن[٢]:

أبا حسن كم منّةٍ لك حُرةٍ	كما سحّ صوبُ العارضِ المتراكمِ
فما روضةٌ غنّاءُ في رأس رَبوةٍ	تُعَلُّ بمنهلٍ من المُزنِ ساجمِ
بأحسن مرأى من حُلاك لناظرٍ	وأعطر نشراً من ثناك لناسمِ

وقد استغل الشاعر اللفظ القرآني (ربوة) في بناء علاقات تركيبية جديدة تبنى على نسق عبارات قرآنية مناظرة لها، فقوله (روضة غناء) هي مناظرة للفظة (جنّة) المذكورة في الآية المتقدمة ويتصرف الشاعر أحياناً، بأكثر من الإتيان باللفظ المناظر، فيصرف اللفظ القرآني نفسه عن دلالته الأصلية إلى دلالة مجازية عن طريق سياقات شعرية خاصة كما في قوله مجيباً لصديق له، عن شعر بعث به إليه[٣]:

وحُلّةٍ من طراز النُظم رائقةٍ	هززتَ بآدابها أعطافَ آمالي
في ملتقى ربوةٍ للفضل مشرفةٍ	ومُنتحى عارضٍ للطّبع هطّالِ

<u>**مكان سحيق، فج عميق، الشُقّة**</u>[٤]: وهذه الألفاظ والتراكيب القرآنية تأتي ضمن دائرة السفر والاغتراب وعنت الرحيل..... الخ. يقول تعالى: **﴿وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾**[٥] ويقول سبحانه: **﴿وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾**[٦]، وقد أدرج ابن خفاجة هذه الألفاظ القرآنية ضمن أبياته التي استدعى بها صديقه محمد بن عائشة[٧]؛ للأنس به، والراحة معه[٨]:

---

(١) **سورة البقرة**، الآية: ٢٦٥.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٦١.

(٣) **المصدر السابق**، ص٢٥٦.

(٤) الشُقّة: السفر البعيد مع المشقة. **اللسان**، مادة (شقق).

(٥) **سورة الحج**، الآية: ٣١.

(٦) **السورة السابقة**، الآية: ٢٦.

(٧) هو أبو عبدالله، محمد بن عائشة، كاتب المرابطين زمن أمير المسلمين، علي بن يوسف بن تاشفين، أديب شاعر من بلنسية، انظر ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج٢، ص٣١٤؛ الفتح بن خاقان، **مطمح الأنفس**، ص٣٤٥.

(٨) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٢، ٤٣.

إن النجـــــــــاة بعيــــــــــــدةٌ	فاســــلك بنـــا قـــصد الطريـــق
فلمثلهـــــــا مـــــــن شُـــــقَّة	أعـــددت مثلـــك مـــن رفيـــق
وارغـــب بنفـــسك عـــن مكـــا؟	ن قـــد نُبـــذت بـــه ســـحيق
واركـــب بـــي اللفـــظ الجليـــلَ	وســـرْ إلـــى المعنـــى الـــدقيق
وامـــسخْ قـــذى طرفـــي بـــه	يمتـــد فـــي فـــج عميـــق

وقد فجّر الشاعر أقصى ما تحمله تلك الألفاظ، من دلالات لغوية وإشارات دينيـة، وتاريخيـة ترتبط بأحداث قرآنية معروفة، وذلك من خلال النسق الذي وضـعها فيـه، وروي القـاف الـشديد والمقلقل، فاعتذار الصديق ببعد المسافة، باعث على القلق؛ لأنه ليس من خلق الأصفياء بل هو خلق المنافقين، ﴿**ولَـكِن بَعُدَتْ عَلَيْهِمُ الشُّقَّةُ**﴾(١) ولا يخفى الأثر النفسي في لفظة (الشّقّة) مـن محاولـة الهروب والتعذر عن تجشم تلك المسافة وذلك ما أوحي بـه حرفـا (الـشين والقـاف) المـشددان المتواليان، فتحس الكلمة ملتصقة بسقف الحلق لا تريد الخروج والانطلاق.

كما بينت لفظة (سحيق) -بجرسها الحاد- البعد المكاني والنفسي، الموحي بالاغتراب والهجـر والذي لا يقبله الشاعر من صديقه، بل يندبه، ليفتح له فجاج الفكر العميقة، بمعانيه الرقيقة.

حديث يُفترى: يقول ابن خفاجة في مدح أبي الحسن بن رحيم(٢):

وإليكهـــا، فاهنـــأ بهـــا مـــن مدْحَـــة	أهـــديتها روضـــاً إليـــك منَـــوّرا
وسواي يكذب فـــي ســـواها مِدْحَـــةً	فارغب بنفـــسك عـــن حـــديث يُفتـــرى

والشاعر يريد أن يؤكد صدق مدحه، وأنه ليس من المتملقين المتكلفين، فاقتبس التركيب القرآنـي (حديث يفترى) وبدلالته القرآنية ذاتها، التي تثبت صدق قصص الأنبياء، وما فيها من العبر، وبُعدها عن كل افتراء أو اختلاف، كما يحصل في غيرها من القصص والأحاديث. يقول تعالى: ﴿**لَقَدْ كَـانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى وَلَـكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُـلَّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ**﴾(٣).

التيمم: وهذه اللفظة نقلها القرآن الكريم من دلالتها اللغوية، إلى دلالة اصطلاحية دينيـة (الطهـور بالتراب لمن فقد الماء)(٤) ثم اكتسبت بعداً رمزياً من خلال استعمال الشعراء لها في حـالات الفقـد

(١) سورة **التوبة**، الآية: ٤٢.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٥٨.

(٣) سورة **يوسف**، الآية: ١١١.

(٤) انظر سيد سابق، **فقه السنة**، ج١، ص٧٢، طبعة مكتبة الخدمات الحديثة، جدة، سنة ١٩٠٣م.

والاستبدال. يقول ابن خفاجة[١]:

وقبّلتُ رسمَ الدار حبّاً لأهلها ... ومن لم يجد إلا صعيداً تيمما

فالمتلقي عند سماعة لفظة التيمم، ولفظة الصعيد، بهذا السياق المجازي، تثور في نفسه معاني الشوق وتتداعى معاني الوفاء الملزم للوقوف برسم الدار، واستذكار حالة التبدل الحاصل في الديار بفقد أهلها، كحالة من فقد الماء، فاكتفى بالتيمم ليؤدي واجب الصلاة كما في قوله تعالى: ﴿**وَإِن كُنتُم مَّرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاء أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء فَلَمْ تَجِدُواْ مَاء فَتَيَمَّمُواْ صَعِيداً طَيِّباً**﴾[٢].

القبس، القسطاس: يقول ابن خفاجة في مدح القاضي أبي أمية[٣]:

ونسْري وقد قَرَّ ليلُ السُّرى ... فنقْبسُ من نارِ ذاك الفَهِمْ

فهضبةُ حلْمٍ إذا ما احتبى ... وقسطاس[٤] عدلٍ إذا ما حكَمْ

والقَبَس، لفظ اختصته العرب بالنار الحقيقية، ولكن الشاعر استخدمه على سبيل المجاز ليجعل الممدوح يشتعل ذكاءً وعلماً يبدد الجهل الحالك، وقد ورد لفظ القبس في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَاراً سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ**﴾[٥].

أما لفظ القسطاس في البيت الثاني فهي من قوله تعالى :﴿**وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذا كِلْتُمْ وَزِنُواْ بِالقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ**﴾[٦] ولعل في حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه (قسطاس) توسيعاً للدلالة، فتجسد العدل نفسه في شخص القاضي، ليس بكونه عادلاً في حكمه فحسب.

عشية أو ضحاها: في حديثة عن سرعة زوال العيشة الرغيدة التي تمتع بها ابن خفاجة في ماضي أيامه، وتحسره على ذلك، يقتبس من تراكيب القرآن الكريم، ما يعبر بدقة عن ذلك المعنى، حيث تختصر الدنيا -على سعتها- بجزء من يوم أو جزء من ليلة وكأنه يستحضر مشهد الذاهلين من حلول القيامة بهم : ﴿**كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا**﴾ [٧] يقول[٨]:

---

(١)ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٣٧.

(٢) سورة **المائدة**، الآية: ٥٦.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٥.

(٤) القسطاس: الميزان الذي لا عوج فيه، انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٦٥. القبس: شعلة نار تؤخذ من معظم النار. **اللسان**، مادة (قبس).

(٥) سورة **النمل** ، الآية ٧.

(٦) سورة **الإسراء** الآية٣٥.

(٧) سورة **النازعات**، الآية: ٤٦.

(٨) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٣٦٥.

عيشةٌ أقبلت يُشْقِي جناها　　　　وارفٌ ضِلُّها لذيذٌ كراها

ثم ولّت كأنها لم تكدْ تلبثُ　　　　إلا عشيةً أو ضحاها

يُوبِق: يقول ابن خفاجة في معرض تقريعه لنفسه(١):

قل ما تشاء بمحفلٍ أو مَجْهلٍ　　　　واخزن لسانك عن مقال يُوبِق

وهو يقتبس لفظة يوبق من قوله تعالى، عن السفن في البحر: ﴿**إن يشأ يُسكنِ الريحَ فيظللْنَ رواكدَ على ظهرِه.... أو يُوبقْهنّ**(٢) **بما كسبُوا ويعفُ عن كثير**﴾(٣). وهذا اللفظ القرآني مشبع بالأثر النفسي السلبي (الهلاك)، ومن هنا استحضر به الشاعر صورة غرق السفن التي كان يتملاها في أعماق وعيه، وهو مسكون بالخوف من الغرق في لُجة اللسان المنطلق بلا قيد.

غربيب: وهي لفظة قرآنية وردت بصيغة الجمع في قوله تعالى: ﴿**من الجبالِ جُددٌ بيضٌ وحُمْرٌ مُخْتلفٌ ألوانُها وغرابيبُ سودٌ..**﴾(٤).

والغرابيب السود، هي الجبال الطوال شديدة السواد، (٥) وقد اقتبس ابن خفاجة هذه اللفظة لدلالتها اللونية المميزة؛ ليصف بها أديم المراكب البحرية المطلية بالقار الأسود، فيقول(٦):

من كلِّ غربيبِ الأديمِ لوانه　　　　قَبْل النعيب لعيفَ منه غُراب

فوصف المراكب بأنها سوداء، لا يفي بغرض الشاعر الذي يلح في تعميق درجة سوادها إلى أقصى غاية، فلا يجد ما يشفي غُلته إلا لفظ غربيب المأخوذ من الغراب في سواده الذي لا تخالطه شبه، ومما ينبغي الإشارة إليه، أن هذا اللفظ القرآني، أستدعى في ذهن المتلقي النص الذي ورد فيه كاملاً، لأهميته البالغة في تعميق صفة السواد، فلو كانت الآية هكذا ﴿**من الجبالِ جُددٌ بيضٌ وحُمْرٌ**﴾ لكان الوصف عادياً مألوفاً ليس فيه ما يلفت النظر ويمتع السمع.

جذوة نار: وعلى طريقته في استجلاب الألفاظ القرآنية الموحية بالصورة المعبرة بقوة -كما في البيت المتقدم- يقول ابن خفاجة(٧):

ووجهٍ تخالُ الخال في صحن خدّه　　　　فُتاتةَ مسكٍ فوق جذوةِ نارِ

---

(١) ابن خفاجة، الديوان، ص١٦٣.

(٢) يوبق: يُهلك، اللسان، مادة (وبَق).

(٣) سورة الشورى، الآية: ٣٤.

(٤) سورة فاطر، الآية: ٢٧.

(٥) انظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج٣، ص٨٨٠.

(٦) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٦٦.

(٧) المصدر السابق، ص١١٠.

وهذا التركيب يمتد في فج عميق من الإيحاءات والإيماءات؛ لارتباطه بقصة موسى علية السلام ﴿.....قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾[١] والشاعر يجعل الخال الأسود قطعة مسك، والخد الأبيض جذوة نار، والجمال يظهر من تمايز الألوان وضديتها، ولكن لفظ الجذوة المشتعلة يشع دلالات حسية ومعنوية، أوسع من مجرد البياض واللمعان.

<u>وفي أنفسكم</u>: يقول ابن خفاجة في الزهد والاعتبار[٢]:

غيري من يَعتَدُّ من أُنسه ... ما نال من ساقٍ ومن كأسه
وشأن مثلي أن يُرى خالياً ... بنفسه يبحثُ عن نفسه

وهو يشير إلى قوله تعالى: ﴿وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِّلْمُوقِنِينَ * وَفِي أَنفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ﴾[٣] ولكن مع شي من إبدال المفرد (نفسه) بالجمع (أنفسكم)، واستخدام ضمير الغائب بدلاً من ضمير المخاطب.

<u>وزر</u>: وقد استعمل ابن خفاجة هذه اللفظة في معناها القرآني المباشر، الوارد في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى ثُمَّ إِلَى رَبِّكُم مَّرْجِعُكُمْ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾[٤] والوزر، هو الذنب الكبير[٥]، يقول ضمن سياق غزلي سادته العفة[٦]:

وأغيد حلو اللمى أملد ... يُذكي على وجنته الجمْرْ
بتُّ أناجيه ولا ريبةٌ ... تَعلَقُ بي فيه ولا وِزرْ

وبعطف لفظة (وزر) على لفظة (ريبة) القرآنية -أيضاً- أفادت نفي كل ما يخطر ببال المتلقي من اجتراح الشاعر للإثم.

<u>ظاهر وباطن</u>: وقد وردت هاتان اللفظتان في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُوراً فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾[٧].

---

(١) سورة القصص، الآية: ٢٩.
(٢) ابن خفاجة، الديوان، ص٦٢.
(٣) سورة الذاريات، الآية: ٢١.
(٤) سورة الإسراء الآية: ١٥.
(٥) انظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج٣، ص٤٧، ومن معانيها الحمل الثقيل، انظر: ابن منظور، اللسان: مادة (وزر).
(٦) ابن خفاجة، الديوان، ص١٥٦.
(٧) سورة الحديد، الآية: ١٣.

فالباطن والظاهر في منطوق الآية مقترنان بالرحمة للمؤمنين، والعذاب للكافرين، لكن ابن خفاجة في تناصه مع هذه الآية، يعمد إلى الانزياح في المعنى والدلالة، فيجعل محبوبته قرة عين لناظرها في صورتها الجسمية ومظهرها الخارجي، فهي كالماء رونقاً وصفاءً في بشرتها البيضاء، وكالخمر في لباسها المعصفر كالورس، وكلا الشرابين يروي ويُمتع ، ومع أن العلاقة في الآية ضدية تنافرية، إلا أنها علاقة تكامل وامتزاج بفعل خيال الشاعر. يقول[1]:

وبيضاءَ في صفراء تحملُ نفحةً تنفّسَ عنها المَنْدلُ الرطبُ والجمرُ

ولا غروَ أن تَرْوى بها عينُ ناظرٍ وباطِنُها ماءٌ وظاهرُها خَمْرُ

الأعلام القرآنية:

وردت في شعر ابن خفاجة بعض أعلام الأنبياء الذين ذكروا في القرآن الكريم، وارتبط ذكرهم بقصص حقيقية، وأحداث تاريخية غنية، ثم أصبحت أسماؤهم -في نفوس المبدعين والمتلقين- رموزاً بمجرد ذكرها تختصر المسافة القصصية، وتكثّف في كلمة أو في بيت من الشعر ومن ذلك قوله، في مدح فتى حسن الصورة والصوت، ويتشفع له عند السلطان[2]:

ترى يُوسفاً في ثوبه حُسنَ صورةٍ وتسمعُ داوداً به مترنما

وها أنا إن تمرض بأرضك حاجةٌ فقد جئت ألقي منك عيسى بن مريما

إن ذكر يوسف –عليه السلام- يستجلب صفات الحسن الملائكي التي جسدتها قصته مع امرأة العزيز، وصويحباتها اللواتي أدهشهن جماله؛ فقطعن أيديهن ﴿**وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾[3].

أما داود –عليه السلام- فقد أصبح رمزاً لحسن الصوت، من خلال تراتيله للزبور ومزاميره، وقد جاء في تفسير قوله تعالى: ﴿**إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ، وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ**﴾[4] إن الله –تعالى- وهب لداود من حسن الصوت ما لم يهبه لأحد قط، وكان إذا ترنم بقراءة الزبور يقف الطير في الهواء يُرجّع بترجيعه، وكذلك الجبال تسبح معه كلما سبح بكرة وعشياً[5].

وفي الحديث الشريف، أن رسول الله –صلى الله عليه وسلم- سمع قراءة أبي موسى الأشعري

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٢٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٣٧، ٢٣٨.

(٣) **سورة يوسف**، الآية: ٣١.

(٤) **سورة ص**، الآية: ١٨-١٩.

(٥) ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٤، ص٤٦.

للقرآن فقال: (لقد أعطي أبو موسى من مزامير داود)(١).

وفي البيت الثاني يمدح الشاعر سلطانه، بقدرته على مواجهة المعضلات العظيمة، وقضاء الحاجات الصعبة لمن قصد أرضه، فينحو في ذلك منحاً رمزياً بذكر عيسى بن مريم –عليه السلام- فاختصر بذلك كثيراً من مراحل التعبير الشعري، فقد تداعت إلى أذهاننا –على الفور- تلك القدرة (المعجزة) التي أوتيها عيسى –عليه السلام- في إبراء الأكمة والأبرص، وإحياء الموتى بإذن الله ﴿وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْيِـي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ﴾(٢).

ويقول في الغزل(٣):

تراءى لنا في مثل صورة يوسفٍ   تراءى لنا في مثل مُلكِ سليمانِ

وقد جمع ابن خفاجة لهذا المحبوب الممعن في صده وكبريائه، صورة الجمال اليوسفي –الذي تقدم بيانه- وصورة العزة والملك الواسع، فاستعان بالرمز التاريخي (ملك سليمان) الذي أشع معانٍ ودلالات كثيرة يجمع أشتاتها الذهن، ومنها تسخير الجن لخدمته، والريح تأتمر بأمره، والطير تحت تصرفه، وعرش بلقيس بين يديه ...إلخ، قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَداً ثُمَّ أَنَابَ، قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكاً لَّا يَنبَغِي لِأَحَدٍ مِّنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ، فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ، وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ، وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ﴾(٤).

ومما يجدر قوله في هذا المجال أن هذه الأعلام القرآنية أصبحت ملكاً للشعراء يوظفونها توظيفاً يؤدي إلى إغناء التجربة الشعرية، ويمنحها أبعاداً غير مباشرة ويقربها إلى الوجازة والتكثيف الذي هو دعامة أساسية من دعائم الرمزية، وقد اصطلح على تسمية هذا النوع من الرمز بالرمز الموضوعي(٥).

الخاتمة:

بعد هذا الاستعراض لجملة المفردات والألفاظ القرآنية التي وردت في شعر ابن خفاجة الأندلسي، اتضح لنا انه تلميذ في مدرسة القرآن الكريم اللغوية، إذ أدرك بثقافته، وقدراته التعبيرية أسرار المفردات والتراكيب القرآنية الموحية بأكثر من معنى وأكثر من دلالة، كلها مقبولة في العقل

(١) الهيثمي، نور الدين علي بن أبي بكر (٨٠٧هـ/١٤٠٤م)، **مجمع الزوائد ومنبع الفوائد**، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م، ج٩، ص٣٥٩.

(٢) **سورة آل عمران**، الآية: ٤٩.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٤٦.

(٤) **سورة ص**، الآية: ٣٤-٣٨.

(٥) مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، ط دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٣م، ص١٢٤.

والوجدان، فافتن في توظيفها ضمن سياقات مجازية، بعثت الحياة والحركة في شعره.

ويمكن رصد أثر تلك الاقتباسات التي ظهرت في شعر ابن خفاجة – كما أثبت البحث- بما يلي:

١. المفردة القرآنية التي استحالت صورة في التعبير الشعري، فأدت إلى تداعي المعاني في ذهن المتلقي صاحب الثقافة القرآنية [الصبح المسفر، الكوثر، ماء مسكوب، أحوى جنة بربوة].

٢. المفردة القرآنية التي ارتبطت بقصة أو حدث، فاكتسبت امتداداً تاريخياً ولغوياً [جذوة نار، الصبر الجميل، حديث يفترى، خليلا، بسطة، تضحى ...].

٣. شهرة بعض الألفاظ القرآنية وكثرة تداولها أكسبها بعداً رمزياً [جناح الذل، بلغت التراقي، التيمم، أجاج، الأعلام القرآنية، يوسف، عيسى، داوود، سليمان، إرم، عاد، ...].

٤. اقتباس الألفاظ القرآنية على سبيل الضدية لإكمال المشهد، وتوسيع المعنى [وابل وطل، السراء والضراء، باطن وظاهر، الموت والحياة، العذب الفرات، والملح الأجاج].

٥. الألفاظ القرآنية المعبرة بجرسها عن معناها، والتي تتميز بالدقة في الوضع اللغوي والاتساق الكامل مع المعنى [عسعس، تنفس، قبس، غرابيب، قسطاس،...].

٦. الألفاظ القرآنية ذات الأثر النفسي الملازم لها سلباً [الرعب، الخوف، التردد،...]، أو إيجاباً [الطمأنينة، الفرح،...]، مثل: [يوبق، الظلام، العذب الفرات، ثجاجاً، الشقة، البرق، الصيب، القبور، الثواب، فج عميق، سحيق، ...].

٧. الاستعانة بالصفات القرآنية لرسم المعنى وتعميقه (صبر جميل) (ماء معين) (وابل صيب) (العارض المتدفق)... وأحياناً يحذف الموصوف ويقيم الصفة مكانه، لأن المحذوف يدع مجالاً للتصور والتأمل، ويثير الفضول للبحث عن المبهم [الخنس، الصالحات، القسطاس].

٨. استخدام اللفظ القرآني في بناء علاقات تركيبية جديدة تبنى على نسق عبارات قرآنية مناظرة لها، كاللفظ القرآني [زلفى] بنت تركيباً مشابهاً لتركيب الآية (زلفى وحسن مآب) وهو [وزلفاك يامن إليه المآب]. ولفظ (قصد السبيل) جاء التركيب المشابه [قصد الطريق]. (مَنْ في القبور) التركيب المشابه [سكن القبور].

٩. التصرف بتغيير مواقع الألفاظ القرآنية كما جاءت في الآيات بالتقديم والتأخير دون تغيير الدلالة، واستبدال ألفاظ قرآنية جاءت بالمفرد، بالجمع منها، وتغيير الأداة من إلا إلى غير وتغيير الماضي إلى الأمر..... وهذا كثير.

١٠. اقتباس اللفظ القرآني بالدلالة نفسها، فيكسب السياق جمالاً فنياً، تتنامى فيه اللفظة، حتى تستدعي نصاً قرآنياً كاملاً [سؤال، عذلك، وزر، نداء].

مدلول الروم في المصادر العربية الإسلامية/أعمال نجم الدين الغزي أنموذجاً

د. تيسير خليل محمد الزواهرة*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٣/٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/٢٨

ملخص

قامت أطروحة البحث على أساس توضيح دلالة مصطلح الروم في المصادر العربية و الإسلامية، ولدى كتّاب التاريخ في العصر العثماني، وتبين أن هذا المصطلح قد تطور استعماله من الدلالة على الإمبراطورية الرومانيه عامة، ثم الإمبراطورية الرومانيه الشرقية (البيزنطية) إلى الدلالة على سلاجقة الروم الذين فتحوا أراضي الدولة البيزنطية تدريجياً، ثم للدلالة على الدولة العثمانية التي ورثت الدولة السلجوقيه حضارة وأرضاً. وفي سياق هذا التوضيح عالج البحث دلالات مصطلح تركيا وأتراك وأسماء الدولة العثمانيه، وأساس المواطنة في الدولة العثمانية؛وتبين أن العرب استعملوا لفظ الأتراك للتدليل على حكام المماليك في مصر والشام، ولفظ الروم للتدليل على الدولة العثمانية، ولم يستخدموا لفظي تركيا وأتراك إلا تحت تأثير الكتابات الأوروبية التي نظرت إلى الأتراك ليس بمفهوم عرقي عنصري بل على أنهم دولة إسلامية وأنهم امتداد للدول الإسلامية العامة السابقة.

تنوعت مصادر البحث بين القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والتفاسير، ودواوين الشعر العربي، وبعض الكتب العامة، وكتب الجغرافية الإسلامية والموسوعات فضلاً عن أعمال نجم الدين الغزي في تراجمه للقرنين العاشر والحادي عشر الهجريين/ السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

ويُوصي البحث بوجوب استثمار كتب التراجم في التأريخ بشكل أكبر مما هو معمول به حالياً، و التأكيد على وجوب العودة للتدقيق في المصطلحات المختلفة ودلالاتها.

Abstract

The Meaning of al-Rum in Arab-Islamic Sources/ The Works of Najm al-Din al-Gazzi as a Case Study

Dr. Taisir Khalil El-Zawahreh

The main theme behind the present piece of research is to clarify the meaning of al-Rūm expression in Islamic sources, Arab peotry, and in the works of the Arab Ottoman Writers, this term usage developed from denotation to The Roman Empire(Western), The Eastern Roman Empire (Byzantium Empire), the Saljukids of Rūm and finally to the Ottoman state. The terms Turks, Turkey, The names of the Ottoman state and the bases of Ottoman citizenship are also discussed. Various sources such as, the Holy Qurʾan, commentaries, the Prophet (PBU) traditions, general works and the biographies of Najm al-Din al-Ghazzi are consulted. The researcher emphasizes on the importance of biographical as a fruitful and an authenticated source to go profoundly through terms and expressions right understanding and precise meanings.

---

* قسم التاريخ، جامعة مؤتة.

يُعد فهم الألفاظ واستخدام المصطلحات ودلالاتهما [١] ركناً أساسياً لفهم النص التاريخي، فلكل عصر ألفاظه ومصطلحاته، ولكل لفظ دلالاته التي تختلف دقة وعمومية من مصدر إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، ومن منطقة إلى أخرى، وانطلاقاً من هذا الفهم تم اختيار هذا الموضوع "مدلول الروم في المصادر العربيةالإسلامية/ أعمال نجم الدين الغزي أنموذجاً "، ولجلاء التطورات التاريخية الحادثة في المصادر العربية على هذا اللفظ وتغير دلالاته قُسم البحث إلى قسمين فأما أولهما : ففيه تتبع لهذا المصطلح في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وبعض المعاجم ودواوين الشعر العربي، ثم في كتب الجغرافية العربية الإسلامية، كما تم تناول مصطلحات أخرى ذات علاقة بموضوع البحث و بفترة التاريخ العثماني، وكيف صار مصطلح روم يطلق منذ ق٨هــ/ ١٤م للدلالة على السلطنة العثمانية، وفي السياق نفسه تم التعريج على مصطلحي تركي وأتراك، وأسماء الدولة العثمانية، وألقاب السلاطين العثمانيين، ومفهوم المواطنة لدى العثمانيين؛ وجاء القسم الثاني من البحث لجلاء مصطلح روم، وبعض المصطلحات الأخرى عند المؤرخ العربي العثماني، وعند عامة العرب وخاصتهم في العهد العثماني الأول في الوطن العربي (عصر القوة والإزدهارالعثماني) كما صورتها تراجم نجم الدين الغزي، وقد عرض البحث لذلك من عدة جوانب هي: من هو الرومي ؟ وكيف بنى الغزي تراجم الروم؟ وهل لديه روح نقدية ؟ وهل مارسها فعلاً ؟ وكيف بدت بلاد الروم في مادة التراجم ؟ وما الفئات التي ترجم لها ؟ وما مصادره عنها؟ وهل نقد مصادره ؟ وما مذاهب الروم(العثمانيين) دينياً ؟

وقام منهج الدراسة على استقصاء المفاهيم والمصطلحات من مظانها، ثم جُردت تراجم الروم في جدول خاص وفقاً للأسس التي اعتمدت في تعريف من هو الرومي . كذلك تم التعريف بالأعلام والمصطلحات الأخرى، كما أُجريت التعليقات المناسبة وحسب الحاجة والضرورة. ويجدر ابتداءً التعريف بإيجاز بالنجم الغزي وكتابيه في التراجم (الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة، ولطف السمر وقطف الثمر)[٢].

---

(١) ليس من غرض هذا البحث ولا من أهدافه البحث في بنية الكلمة الصرفية وشكلها (Morphology)، ولا بعدها الاشتقاقي وأصولها (Etymological)، فهذا من اختصاص أهل اللغة واللسانيات، وما هو مقصود هنا هو الإشارة إلى دلالة اللفظ والمصطلح من حيث الاستعمال في كل عصر.

(٢) اقتصر الحديث عن النجم الغزي بإيجاز بسبب وجود دراستين وافيتين عن حياته هما : محمود الشيخ، حيث حقق كتاب النجم الغزي: **لطف السمر وقطف الثمر من تراجم أعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر**، نشرته وزارة الثقافة والإرشاد القومي، إحياء التراث (٥٥)، السفر الأول، صفحة ١١-٢١١، سيشار اليه تالياً بـ: الغزي : **لطف السمر**، وبـ: محمود الشيخ : **لطف السمر**، "مقدمة المحقق "؛ الزواهرة، تيسير خليل : "**نجم الدين محمد الغزي** (ت١٠٦١هـ/١٦٥١م)، حياته ومؤلفاته وعلومه"، **مجلة كلية المعارف الجامعة**، السنة الخامسة، العدد السادس ١٤٢٥ هـ /٢٠٠٤م، ص ٥٥-٩٠، سيشار إليه تالياً بـ: الزواهرة: "**نجم الدين الغزي**" .

التعريف بنجم الدين الغزي : هو نجم الدين محمد بن بدر الدين محمد بن رضي الدين محمد العامري القرشي، الغزي، الدمشقي، الأشعري، الشافعي، المكنى بأبي المكارم، وبأبي السعود، والملقب بنجم الدين وبه عرف [١].

ولد النجم الغزي يوم ٢١ شعبان ٩٧٧هـ/ ٢٨ كانون ثاني ١٥٧٠م[٢]، في أرجح الأقوال[٣]، و توفي في يوم الأربعاء ١٨ جمادى الأولى ١٠٦١هـ/ ٨حزيران ١٦٥١م [٤] عن ثلاث وثمانين سنة وعشرة أشهر وعشرة أيام .

مؤلفات الغزي في التاريخ:وضع النجم الغزي نحو خمسين مؤلفاً في مختلف صنوف المعرفة المتداولة في عصره مثل: فنون التفسير والحديث والفقه والعربية والتصوف والزهد والأخلاق والأدب والتاريخ[٥].ويهمنا في هذا البحث ذكر مؤلفاته في التاريخ وهي :

١- <u>**الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة**</u>، نشره وحققه جبرائيل سليمان جبّور، ثلاثة أجزاء، طبع الجزء الأول بالمطبعة الأمريكية ببيروت، ١٩٤٥م، وطبع الجزء الثاني بمطبعة

---

(١) هناك عدة دراسات حول كتب تراجم بلاد الشام عامة، وتراجم الغزي وحياته وأسرته ونسبها العربي خاصة، انظر الغزي، نجم الدين (ت ١٠٦١هـ/١٦٥١م): **الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة**، ٣ أجزاء، تحقيق جبرائيل سليمان جبّور، الناشر محمد أمين دمج، الطبعة الأولى، المطبعة الأمريكية جـ١، مقدمة المحقق، ص، ك – ر، سيشار إليه تالياً بـ: الغزي: **الكواكب السائرة**، إذا كانت الإشارة إلى عمل المؤلف، وبـ: الغزي : **الكواكب السائرة**، "مقدمة المحقق"، إذا كانت الإشارة إلى عمل المحقق ؛ الغزي : **لطف السمر** : السفر الأول، "مقدمة المحقق"، ص١١-١٥٢؛ المنجد، صلاح الدين: **معجم المؤرخين الدمشقيين وآثارهم المخطوطة و المطبوعة**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٨م/١٣٩٨هـ، ٣١٩-٣٢٠، سيشار إليه تالياً بـ : المنجد : **معجم المؤرخين**؛ المنجد: **المؤرخون الدمشقيون في العهد العثماني وآثارهم المخطوطة**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٤، ص٥٣-٥٤، سيشار إليه تالياً بـ : المنجد: **المؤرخون الدمشقيون**؛ العمد، هاني: **دراسات في كتب التراجم والسير**، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، ١٩٨١، ص٩٠-٩١، سيشار إليه تالياً بـ : العمد : **دراسات في كتب التراجم والسير**، الزواهرة : "نجم الدين محمد الغزي" ص٥٥-٩٠.

(٢) الحنبلي البعلي، محمد بن عبد الباقي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م) : **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**، تحقيق محمد مطيع الحافظ، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، و دار الفكر، دمشق، سورية، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص٦٢-٦٣، سيشار إليه تالياً بـ: **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**.

(٣) انظر: الغزي : **لطف السمر**، "مقدمة المحقق، ص٩٠-٩١.

(٤) المحبي، محمد أمين بن فضل الله (ت ١١١١هـ/١٦٩٩م): **خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر**، ٤ أجزاء، المطبعة الوهبية، القاهرة بمصر، جـ٤، ص١٩٩-٢٠٠، سيشار إليه تالياً بـ: المحبي : **خلاصة الأثر** ؛ **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**، ص٧١ .

(٥) الغزي : **الكواكب السائرة**، "مقدمة المحقق" ؛ جـ١، ص، ص-ف ؛ الغزي: **لطف السمر**، "مقدمة المحقق ؛ السفر الأول، ص ١٠٤-١٢١.

المبشرين في جونية، لبنان ١٩٤٥م، وطبع الجزء الثالث بمطبعة القديس بولس في حريصا، لبنان، دون تاريخ، ثم أعادت دار الفكر نشره دون ذكر تاريخ النشر أو مكانه.

٢- **لطف السمر وقطف الثمر من تراجم أعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر**، سفران، تحقيق محمود الشيخ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، إحياء التراث العربي (٥٥)، دمشق ١٩٨١م والكتاب في الأصل أطروحة جامعية قُدِّمت في قسم التاريخ جامعة دمشق كما يفهم من شكر المحقق لمكتبة الجامعة والدراسات العليا فيها[١].

٣- **هداية النجم المضي في ذكر من أفتى وشيخ الأنام حي**[٢]، أو **هداية النجم المضي في ذكر من أفتى وخير الخلق حي**[٣] وهو قصيدة شعرية فيها أسماء الصحابة، رضوان الله عليهم جميعاً، منها صورة ميكروفيلمية في مركز الوثائق والمخطوطات بالجامعة الأردنية، عمان، شريط رقم١٩٠، وهي في ثلاث ورقات ق١٣٥-١٣٨، وأصلها عن نسخة جامعة برنستون(Princeton University)، مجموعة جاريت، برقم (٢٦٩٣). وقد أخطأ مصنفو الفهرس حين عزوها للبدر الغزي والد النجم علماً بأنهم عرّفوا القصيدة ببيت الشعر التالي، وهو ينص صراحة على اسم النجم: قد قاله النجم هو الغزي العامري جده هو الرضي

٤- كتاب **بُلْغَة الواجد في ترجمة شيخ الإسلام الوالد**[٤]، وآخر من أشار إلى وجوده صاحب النعت الأكمل[٥] .

(١) الغزي: **لطف السمر**، مقدمة المحقق، السفر الأول، ص ٩.

(٢) **المصدر السابق**: ص ٣ .

(٣) البخيت، و الحمود، وحسين، محمد عدنان، و توفان رجا، وفالح صالح : **فهرس المخطوطات العربية المصورة**، مركز الوثائق والمخطوطات ، الجامعة الأردنية، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٤٠٦هـ/١٩٩٦م، جـ٣، ص ٣٩. سيشار إليه ثانياً بـ : البخيت وزميليه: **فهرس المخطوطات**.

(٤) البغدادي، إسماعيل بن محمد بن أمين بن مير سليم البابائي (١٣٣٩هـ / ١٩٢٠م) : **إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون**، مجلدان، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، جـ١، ص ١٩٤، سيشار إليه ثانياً بـ : البغدادي: **إيضاح المكنون**؛الغزي : **لطف السمر**، مقدمة المحقق، ص١٠٧.

(٥) الغزي العامري، محمد كمال الدين بن محمد (ت ١٢١٤هـ / ١٧٩٩م) : **النعت الأكمل لأصحاب الإمام أحمد بن حنبل من سنة ٩٠١هـ - ١٢٠٧ هـ، عليه زيادات واستدراكات حتى نهاية القرن الرابع عشر الهجري من وضع المحقق**، تحقيق وجمع محمد مطيع الحافظ، ونزار أباظة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ودار الفكر، دمشق، سورية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص ١٠١، سيشار إليه ثانياً بـ : الكمال الغزي : **النعت الأكمل** .

تطور مدلول كلمة الروم:

تدل كلمة روم في المصادر العربية الإسلامية على الإمبراطورية الرومانية الغربية، والإمبراطورية الرومانية الشرقية (البيزنطية)، والنصارى الملكانية (اليعاقبة)، ثم صارت علماً على البيزنطيين، وقد وردت في **القرآن الكريم** لتدل على البيزنطيين[١]، قال تعالى: ﴿ الم {١} غُلِبَتِ الرُّومُ {٢} فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ {٣} فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ﴾ [٢]. تشير الآيات الكريمة السابقة إلى أن الروم سيغلبون الفرس في أقل من عشر سنوات، ويشير ابن كثير (ت ٧٧٤هـ/ ١٣٧٢-٣م): إلى أن مدلول كلمة روم أنهم جيل من الناس من سلالة العيص بن إسحاق، وأنهم يقال لهم بنو الأصفر[٣]، ويسترسل في الحديث عن تنصر الروم وتحولهم إلى مذهب الملكانية أو اليعقوبية[٤]، وأيد هذا الفهم شيخ الربوة الدمشقي(ت ٧٢٧هـ/١٣٢٧م)، وآخرون وأوردوا أقوالاً إضافية أخرى[٥].

واجتهد أبو السعود العمادي(ت ٩٨٢هـ/ ١٥٧٤م) [٦] في بيان مدلول" أدنى الأرض" فقال:

---

(١) El Cheikh, Nadia: art." Rum, (1: in Arabic literature)", **E.I 2** ,Vol .viii, pp. 601f. Subsequently be will cited as: El Cheikh, art." Rum".

(٢) **سورة الروم**، الآيات ١-٤.

(٣) ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤هـ/ ١٣٧٢-٣م): **تفسير القرآن العظيم**، ٤ أجزاء، قدم له يوسف عبد الرحمن المرعشلي، الطبعة الثانية ، **طبعة جديدة** ومنقحة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، جـ٣، ص٤٣٢-٤٣٥، سيشار إليه تالياً بـ : ابن كثير: **تفسير ابن كثير** .

(٤) **المصدر السابق** : ص٤٣٥.

(٥) شيخ الربوة، شمس الدين أبو عبد الله بن أبي طالب الأنصاري الدمشقي (٧٢٧هـ/١٣٢٧م): **كتاب نخبة الدهر في عجائب البر والبحر**، السلسلة الجغرافية رقم (٧)، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٣٣٩-٣٤٠، سيشار إليه تالياً بـ : شيخ الربوة : **كتاب نخبة الدهر**، ابن أعثم الكوفي، أبو محمد أحمد (ت ٣١٤هـ/٩٢٦م) : **كتاب الفتوح**، ٨أجزاء، تصوير دار الندوة الجديدة، بيروت، لبنان، عن الطبعة الأولى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد الدكن، الهند، (١٣٨٩هـ/١٩٦٩م)، جـ٢، ص١٢٨ وما بعدها، سيشار إليه تالياً بـ: ابن أعثم: **كتاب الفتوح** ؛ المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت ٣٤٦هـ/٩٥٧م): **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ٤أجزاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،الطبعة الرابعة، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، جـ١، ص٢٠٨ وما بعدها؛ المسعودي: **التنبيه والإشراف**، تصوير دار صادر، بيروت عن طبعة مطبعة بريل، لندن، ١٨٩٣م، ص١٢٣ وما بعدها ؛ الخوارزمي، أبو الريحان محمد بن أحمد بن محمود (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م): **الآثار الباقية عن القرون الخالية**، تصوير دار صادر، بيروت، عن طبعة ليزيج (Leipzig)، ١٩٢٣م، ص٩٣-٩٨، سيشار إليه تالياً بـ : البيروني : **الآثار الباقية** ؛ ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله البغدادي(ت٦٢٦ هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، ٥ أجزاء، دار الفكر، بيروت، (١٩٧٩م)، جـ٣، ص٩٧ وما بعدها، سيشار إليه تالياً بـ : ياقوت الحموي: **معجم البلدان** .

(٦) أبو السعود: هو مفتي الدولة العثمانية انظر جدول التراجم الملحق، ترجمة رقم ١٧٩.

إنها أدنى أرض العرب من الروم، إذ هي الأرض المعهودة عندهم وهي أطراف الشام، أو في أدنى أرضهم من العرب[1]، وأورد قول مجاهد[2]: هي أرض الجزيرة وهي أدنى أرض الروم إلى فارس[3]، وأورد قول ابن عباس[4] : إنها الأردن وفلسطين[5] .

كما ورد ذكر **الروم في الحديث الشريف** فقد روى البخاري في إسناده عن أم حرام، أنها سمعت النبي، صلى الله عليه وسلم، يقول: أول جيش من أمتي يغزون البحر قد أوجبوا، قالت أم حرام[6] قلت يا رسول الله أنا فيهم؟ قال: أنت فيهم، ثم قال النبي، صلى الله عليه وسلم، أول جيش من أمتي يغزون مدينة قيصر مغفور لهم، فقلت أنا فيهم ؟ قال:لا[7] ؛كما أورد البخاري حديثين آخرين بإسناده، أولهما عن أبي سفيان في باب من استعان بالضعفاء والصالحين [8]، والثاني

(١) أبو السعود العمادي، محمد بن محمد (ت ٩٨٢هـ/ ١٥٧٤م): **تفسير أبي السعود**، المسمى: **إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن العظيم**، ٩ أجزاء في ٤ مجلدات، دار إحياء التراث العربي، بيروت(د.ت)، جـ٧، ص٤٩، سيشار إليه ثانياً بـ: أبو السعود العمادي: **تفسيرأبي السعود**.

(٢) مجاهد، هو مجاهد بن جبير أبو الحجاج المكي المخزومي مولاهم (ت ١٠٤هـ/٧٢٢م) وهو مفسر مكي أخذ عن ابن عباس واشتهر بالقدرة على الحفظ، انظر عنه: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ/ ١٣٤٧م ذكرت وفاته خطأ على صفحة العنوان ١٣٤٧م): **سير أعلام النبلاء**، ٢٥جزءاً، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه شعيب الأرناؤوط ومحمد أمين العرقسوسي، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ١٤٠٣هـ /١٩٨٣م جـ٤، ص٤٤٩، سيشار إليه ثانياً بـ : الذهبي: **سير أعلام النبلاء** ؛ ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي (ت ١٠٨٩هـ/١٦٧٩م: **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ٨ أجزاء الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، جـ١، ص١٢٥، سيشار إليه ثانياً بـ : ابن العماد الحنبلي : **شذرات الذهب** ؛ الزركلي، خير الدين: **الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، ٨ أجزاء، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت تشرين الثاني ١٩٨٤م، جـ٥، ص٢٧٨، سيشار إليه ثانياً بـ : الزركلي: **الأعلام** .

(٣) أبو السعود العمادي: **تفسير أبي السعود**، جـ٧، ص٤٩.

(٤) ابن عباس: هو عبد الله بن عباس بن عبد المطلب الهاشمي (ت٦٨ هـ/٦٨٧م)، صحابي، دعي بترجمان القرآن، فقيه عصره وشيخ مفسريه. انظر: الذهبي، **سير أعلام النبلاء** ، جـ٣، ص ٣٣١-١٥٩؛ ابن العماد الحنبلي : **شذرات الذهب**،جـ١،ص٧٥ .

(٥) أبو السعود العمادي : **تفسير أبي السعود**، جـ٧، ص٤٩.

(٦) أم حرام بنت ملحان بن خالدبن زيد، النجارية، الأنصارية، المدنية ، خالة أنس بن مالك، وزوجة عبادة بن الصامت، حديثها في عدد من كتب الصحاح و السنن، من أفاضل النساء، توفيت في غزوة قبرص (قبرس) سنة ٢٧هـ/ ٦٤٨م)، وعرف قبرها بقبر المرأة الصالحة، وصار مزاراً في الجزيرة، ويذكر الذهبي أنه بلغه أن الفرنج يزورون قبرها، انظر للمزيد : الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ /١٣٤٧م) : **سير أعلام النبلاء**، جـ٢، حقق نصوصه وخرج أحاديثه، وعلق عليه شعيب الأرناؤوط، ص٣١٦-٣١٧؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ١، ص٣٦.

(٧) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم(ت٢٦١هـ/٨٧٤م): **صحيح البخاري**، ٩أجزاء في ٣ مجلدات، دار إحياء التراث العربي (د.ت) باب فضل الجهاد والسير، جـ٤، ص٥١، سيشار إليه ثانياً بـ: البخاري: **صحيح البخاري**.

(٨) **المصدر السابق**: ص٤٤.

عن أبي سفيان أيضاً في باب دعوة اليهودي و النصراني (يعني إلى الإسلام) [١]، وكلاهما حول لقاء أبي سفيان بقيصر الروم هرقل الذي استفسر منه عن النبي، صلى الله عليه وسلم، ودعوته. وقد قال أبو سفيان في الحديث الأخير: "فلما خرجت مع أصحابي وخلوت بهم، قلت لهم، لقد أَمِرَ أمرُ ابن أبي كبشة[٢]، هذا ملك بني الأصفر يخافه[٣].

كما وردت الإشارة إلى الروم تلميحاً وتصريحاً في صحيح مسلم ؛ فأما التلميح فيفهم مما شرحه النووي لأحاديث وردت في صحيح مسلم منها : " حدثنا أبو الربيع العتكي وقتيبة بن سعيد كلاهما عن حماد بن زيد " واللفظ لقتيبة " حدثنا حماد عن أيوب عن أبي قلابة عن أبي أسماء عن ثوبان قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، إن الله زوى لي الأرض فرأيت مشارقها ومغاربها، وإن أمتي سيبلغ ملكها ما زُوِي لي منها، وأعطيت الكنزين الأحمر والأبيض .... الحديث"[٤] كما وردت رواية أخرى للحديث عن ثوبان أيضا عن طريق زهير بن حرب وإسحاق ابن إبراهيم وغيرهما بألفاظٍ أخرى قريبة [٥]. وقد شرح النووي هذين الحديثين قائلاً : أما زوى فمعناه جمع، وقال العلماء : المراد بالكنزين الذهب والفضة، كنزي كسرى وقيصر ملكي العراق والشام [٦] . ويذكر مسلم حديثاً آخر يلمح إلى الروم عن أبي هريرة قال : قال رسول الله صلى الله

(١) البخاري: **صحيح البخاري**، جـ٤ ص٥٤-٥٧.

(٢) كان مشركو مكة يلقبون النبي، صلى الله عليه وسلم، بهذا اللقب، وأصله أن أبا كبشة اسم رجل هو : غبشان بن عمرو من خزاعة خالف قريشا في عبادة الأوثان وعبد الشعرى العبور، فخالف بذلك قريشاً، ولأن الرسول عليه السلام خالفهم بعبادة الله تعالى، فقد شُبِّهَ بأبي كبشة، ويشار كذلك إلى أن هذا اللقب كان لقباً لوهب جد النبي، عليه السلام، وهو يشبهه في الخلقة، كما يذكر أن هذا اللقب كان اسم الحارث بن عبد العزى أخي بني سعد بن بكر بن هوازن وهو زوج (ظئر) مرضعته عليه السلام، انظر : ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أمية بن عمرو بن هاشم البغدادي (ت ٢٤٥هـ/٨٥٩م) : **كتاب المحبر**، . اعتنى بتصحيحه إيلزه ليختن شتيتر، ذخائر التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص١٢٩-١٣٠. سيشار إليه لاحقاً بـ : ابن حبيب : **كتاب المحبر** ؛ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت ٦٣٠هـ/١٢٣٢م): مادة : كبش في، **لسان العرب**، ١٥جزءاً، دار صادر، بيروت، د.ت، جـ٦، ص ٣٢٨-٣٢٩. سيشار إليه لاحقاً بـ : ابن منظور: **لسان العرب**.

(٣) **المصدر السابق**: ص٥٧ .

(٤) مسلم القشيري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن (ت ٢٥ رجب ٢٦١هـ/٨٧٥مـ): **صحيح مسلم بشرح النووي**، ١٨ ج، المطبعة المصرية بالأزهر الشريف، الطبعة الأولى، ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م، جـ ١٨، " كتاب الفتن و أشراط الساعة"، ص ١٣-١٤، سيشار إليه لاحقاً بـ : مسلم: **صحيح مسلم**.

(٥) **المصدر السابق**: ص ١٤.

(٦) النووي، محيي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف الدين (ت رجب ٦٧٧ هـ/١٢٧٧م): **شرح صحيح مسلم**، ١٨ج، المطبعة المصرية بالأزهر الشريف، الطبعة الأولى، ١٣٤٩هـ /١٩٣٠م، جـ ١٨، كتاب الفتن و أشراط الساعة، ص ١٣-١٤، سيشار إليه لاحقاً بـ: النووي: **شرح صحيح مسلم**.

عليه وسلم: "منعت العراق درهمها وقفيزها[١]، ومنعت الشام مديها[٢] ودينارها، ومنعت مصر إردبها[٣] ودينارها، وعدتم من حيث بدأتم، وعدتم من حيث بدأتم، وعدتم من حيث بدأتم، ..... الحديث " [٤]؛ وفي شرحه للحديث السابق يرى النووي أن معنى منعت العراق وغيرها، قولان مشهوران، أحدهما لإسلامهم، فتسقط الجزية عنهم، وقد حصل هذا فعلاً، والمعنى الآخر وهو الاشهر أن العجم والروم يستولون على البلاد في آخر الزمان فيمنعون حصول ذلك للمسلمين [٥]، وقد ذكر مسلم حديثاً آخر في هذا السياق عن زهير بن حرب وعلي بن حجر "واللفظ لزهير" بسندهما عن جابر بن عبد الله عن أهل الشام" .... يوشك أهل الشام أن لا يجبى اليهم دينار ولا مدي قلنا: من أين ذاك ؟ قال: من قبل الروم " [٦]، وهذا يعزز ما أورده النووي في شرحه لرواية يحيى بسنده عن أبي هريرة بأن المقصود بمنع الدينار والمُدي أن ذلك من قبل الروم، أن أهل العراق والشام يرتدون عن الإسلام في آخر الزمان [٧]. كما قيل في معنى هذا الفهم أن الكفار الذين عليهم الجزية تقوى شوكتهم في آخر الزمان ويمتنعون عما كانوا يؤدونه من الجزية والخراج وغير ذلك[٨] . كما جاء ذكر الروم تلميحاً في ثلاثة أحاديث أولها بسند عمرو الناقد وابن أبي عمر عن أبي هريرة، وبسند حرملة بن يحيى عن الزهري، وبسند محمد بن رافع عن أبي هريرة، وكلها

---

(١) القفيز مكيال لأهل العراق، قال الأزهري : هو ثمانية مكاكيك، والمكوك صاع ونصف، وهو خمس كيلجات. وهو متنوع المقدار ويساوي بمكاييلنا المعاصرة في: الكوفة وبغداد نحو ٤٨، ٢ كغم، وهناك اراء أخرى يوردها هنتس، انظر: النووي: **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٢٠؛ هنتس، فالتر: **المكاييل والأوزان الإسلامية وما يعادلها في النظام المتري**، ترجمة عن الألمانية كامل العسلي، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٧٠م، ص ٦٦-٦٨، سيشار إليه ثانياً بـ: هنتس: **المكاييل والأوزان الإسلامية** ؛

E. Ashtor, art." Makayil", **E.I2**.Vol. vi. pp. 119 b, f. Subsequently will be cited as: art." Makayil".

(٢) المدي على وزن قفل مكيال معروف لأهل الشام، وهو يساوي بمكاييلنا المعاصرة ٢، ٨٤ كغم، انظر النووي، : **شرح صحيح مسلم**، ج ١٨، ص٢٠؛ هنتس، **المكاييل والأوزان الإسلامية**؛

art." Makayil", p.117a.

(٣) الإردب: مكيال لأهل مصر، قال الأزهري: يسع ٢٤ صاعاً. وهو يساوي بمكاييلنا المعاصرة ٦٩، ٦ كغم من القمح أو ٥٦ كغم من الشعير،انظر: النووي: **شرح صحيح مسلم**، جـ١٨، ص٢٠؛ هنتس: **المكاييل والأوزان الإسلامية** ، ٥٨؛

art." Makayil ،"p.119a.

(٤) مسلم : **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٢٠.

(٥) النووي: **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٢٠.

(٦) مسلم: **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٣٨.

(٧) (٧ النووي: **شرح صحيح مسلم** ، جـ ١٨، ص٢٠.

(٨) **المصدر السابق**: ص٢٠-٢١.

تذكر هلاك أو موت كسرى وأنه لا كسرى بعده، وهلاك قيصر ثم لايكون قيصر بعده [١]، ويذكر النووي تعليقاً على هذا الحديث قول الشافعي وسائر العلماء في معنى ذلك لايكون كسرى بالعراق، ولا قيصر بالشام كما كان في زمنه، صلى الله عليه وسلم، وهذا ما علمه المسلمون حقيقةً بعد الفتح الإسلامي لهذين الإقليمين[٢].

وأما تصريحاً، فورد بعدة أحاديث، أحدها:برواية زهير بن حرب بسنده عن أبي هريرة أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال: "لاتقوم الساعة حتى ينزل الروم بالأعماق، أو بمرج دابق فيخرج إليهم جيش من المدينة من خيار الأرض يومئذ، فإذا تصافوا قالت الروم: خلّوا بيننا وبين الذين سَبوا منا نقاتلهم فيقول المسلمون: لا والله لا نخلي بينكم وبين إخواننا فيقاتلونهم فينهزم ثلث لا يتوب الله عليهم أبداً، ويقتل ثلثهم أفضل الشهداء عند الله، ويفتتح الثلث لا يفتنون أبداً فيفتحون قسطنطينية... الحديث"[٣] ؛ ويرد حديث آخر وهو برواية عبدالملك بن شعيب بسنده عن المستورد القرشي عند عمرو بن العاص أنه قال :" سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : تقوم الساعة والروم أكثر الناس فقال عمرو: أبصر ما تقول، قال : أقول ما سمعت رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال : لئن قُلْتَ ذلك، إن فيهم خصالاً أربعاً: إنهم لأحلم الناس عند فتنة، وأسرعهم إفاقة بعد مصيبة، وأوشكهم كَرّة بعد فرة، وخيرهم لمسكين وفقير وضعيف، وخامسة حسنة جميلة، وأمنعهم من ظلم الملوك"[٤] ؛ وورد حديث آخر بسند يحيى بن حرملة التجيبي عن المستورد القرشي فيه المعاني نفسها[٥] .

وفي تعليقه على الحديث الأول، سبي الكفار، يجتهد النووي بتطبيق ذلك على الحالة التاريخية المعاصرة له(ق٧هـ/١٣م) حيث يتم سبي الروم للمسلمين سواء كانوا من الروم ابتداءً ثم أسلموا أم من المسلمين أصلاً، ويبتهج بإعزاز دين الإسلام بهذا السبي[٦]. وأمّا الحديثان الثاني والثالث فهو يجتهد بتصحيحهما إذ تقوي كل رواية منهما الأخرى، كما يجتهد لتفسير صفاتهم الحميدة وخروجهم من المصائب بالخبرة بعلاجها والخروج منها[٧].وبعد أن يورد الإمام مسلم خصائص الروم، يورد حديثاً آخر في أشراط الساعة برواية أبي بكر بن شيبة بسنده عن عبدالله بن مسعود وهو: "إن

(١) مسلم : **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٤١-٤٢.

(٢) النووي: **شرح صحيح مسلم** ، جـ١٨، ص٤١-٤٢.

(٣) مسلم : **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٢١-٢٢.

(٤) **المصدر السابق**: ص٢٢.

(٥) **المصدر السابق**: ص٢٢-٢٣.

(٦) النووي: **شرح صحيح مسلم** ، جـ ١٨، ص٢٠-٢٣.

(٧) **المصدر السابق**: ص٢٣-٢٤.

الساعة لاتقوم حتى لايُقسم ميراث، ولا يُفرح بغنيمة، ثم قال بيده هكذا ونحاها نحو الشام، فقال: عدو يجمعون لأهل الإسلام، ويجمع لهم أهل الإسلام، قلت: الروم تعني؟ قال: نعم، وتكون عند ذاكم القتال ردة شديدة ... الحديث"(١)، كما يرد حديث قتيبة بن سعيد بسنده عن نافع بن عتبة أن المسلمين سيغزون جزيرة العرب وفارس من بعدها، ثم الروم، ثم الدجال، فينصر الله المؤمنين عليه. وعدّ نافع الانتصار على الروم إحدى علامات الساعة وأشراطها إذ يظهر بعدها المسيح الدجال (٢)؛ وأما الحديث الصريح الأخير فهو برواية زهير بن حرب وعلي بن حُجر، و"اللفظ لزهير"، بسندهما عن جابر بن عبدالله إذ قال: "يوشك أهل العراق أن لايجبى اليهم قفيز ولا درهم، قلنا: من أين ذاك؟ قال: من قبل العجم يمنعون ذاك. ثم قال: يوشك أهل الشام أن لايجبى إليهم دينار ولا مدي، قلنا: من أين ذاك؟ قال: من قبل الروم ... الحديث" (٣)، وقد سبقت الإشارة إلى محتوى هذا الحديث عند بيان ذكر الروم بالأحاديث غير الصريحة في الصفحات السابقة.

وأمّا في **المعاجم** فيرد لفظ الروم على قاعدة البحث عن جد قديم ينسب إليه الجماعة من الناس أو المكان فيقول ابن منظور:"والروم جيل معروف، واحدهم رومي، ينتمون إلى عيصو بن إسحاق النبي، عليه السلام، وكما يفهم مما أورده ابن منظور لا يختلف ما أورده الفارسي وابن سيده عنه في هذا الفهم وقد أورد ابن منظور قول الفارسي :رُومٌ ورُوميٌ من باب زَنْجيٌ وزَنْج؛ وقول ابن سيده: ومثله عندي فارسيٌ وفُرْسٌ، قال : وليس بين الواحد والجمع إلاّ الياء المشددة(٤). وتابع الفيروز أبادي ابن منظور في هذا المعنى أيضاً(٥). ويذكر البغدادي الروم في الخزانة أكثر من عشر مرات، جاءت ذات صبغة تاريخية فيذكر الروم في وقائع مع المسلمين، ولا يتعرض لمعنى اللفظة أبداً وجاء ورودها بمفهوم الدولة البيزنطية (٦) .

وأمّا في **الشعر العربي** (ديوان العرب) فقد ورد ذكر الروم لدى كثير من الشعراء وبمناسبات متعددة مما يجلُ عن الحصر والاستقصاء، وما لا يدرك جلّه لا يترك كلّه، وقد اخترت بعض

(١) مسلم: **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٢٦.

(٢) **المصدر السابق.**

(٣) **المصدر السابق**: ص ٣٨.

(٤) ابن منظور: **لسان العرب**، جـ١٢، ص٢٥٨-٢٥٩؛ **مادة**: روم.

(٥) الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت٨١٧هـ/١٤١٤م): **القاموس المحيط**، ٤أجزاء، تعليق الشيخ نصر الهوريني، المؤسسة العربية للطباعة والنشر دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، جـ٤، مادة روم. سيشار إليه ثانياً بـ: الفيروز ابادي : **القاموس المحيط**.

(٦) البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٠٩٣هـ/١٦٢١م): **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ١٣جزءاً، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.القاهرة، جـ٢، ص٣٠٥، ٣٢٥، جـ٣، ص٣٢١، جـ٤، ص ٤٠٧-٤١٠، سيشار إليه ثانياً بـ : البغدادي: **خزانة الأدب**.

النماذج الشعرية لم يراع فيها غير التمثيل التاريخي للشعراء، وأول الشعراء طرفة بن العبد الذي قال:

كقنطرة الرومي أقسم ربُّها لَتُكْتَنَفَنْ حتّى تشاد بقَرْمَدِ(١)

لقد شبه الشاعر ناقته في تراصف عظامها وتداخل أعضائها بقنطرة تبنى لرجل رومي قد حلف صاحبها ليحاطن بها حتّى ترفع أو تجصص بالصاروج أو الآجر (الشيد) ؛ ثم جاء من بعده عدي العبادي(توفي حوالي٣٥ ق.هـ/٥٩٠م)، فقال الشاعر:

و لا تَحُلُّ نَبِيَّ البِشْرِ قُبَّتَهُ تسومُهُ الرومُ أن يعطوه قنطارا

إذاً لَيُؤتَمُ بجمعٍ لا كِفاء لَهُ أوتاد مُلكٍ عظيمٍ جَدُّهُ بـــــارا

يشير البيتان إلى أهمية الممدوح في حفظ قومه وأنه لو مات لغزتهم الروم ولسامتهم الدمار (٢).

ثم يذكر الروم مرة أخرى فيقول :

و بنو الأصفر الكرام ملوك الر وم لم يبق منهم مذكورا (٣)

كما ورد هذا البيت بقافية أخرى هي :

وبنو الأصفر الملوك ملوك الر وم لم يبق منهم مذكـــور(٤)

وقال العبادي أيضاً:

وكان ملوك الروم يجبى إليهم قناطير مالٍ من خراجٍ وزائدِ(٥)

ارتفعت مكانة الشاعر عند كسرى فبعثه في سفارة إلى القسطنطينية فمر في رحلته بدمشق، وأكسبته هذه الرحلة ثقافة وعلماً، انعكس ذلك في شعره الذي أرسله من السجن إلى النعمان بن المنذر بن الحارث (توفي حوالي ٢٨ قبل الهجرة /٥٩٥م) يمدح العبادي الروم ويثني عليهم وعلى قوتهم، وهو يذكر النعمان بأنهم بالرغم من ذلك ضعفوا وتراجعت قوتهم(٦)، **لكن أبيات العبادي المذكورة لا تتفق مع الواقع التاريخي فلم تكن دولة الروم قد انتهت بعد، وهذا موقف يستحق التأمل والتدقيق.** والروم هنا هم البيزنطيون الذين ذهب الشاعر إليهم سفيراً.

---

(١) ابن العبد ، طرفة (ت٥٦٤م) : "معلقة طرفة بن العبد "، في الزوزني: أبي عبد الله الحسين بن أحمد(ت٤٨٦هـ/١٠٩٣م): **شرح المعلقات السبع**، دار الجيل، بيروت، د. ت. ص٧١.

(٢) نَبِيُّ البِشْر: كثيب رمل مرتفع في ديار بني تغلب، انظر : العبادي، عدي بن زيد (توفي حوالي ٣٥ق.هـ /٥٩٠م): **ديوان عدي بن زيد**، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، شركة الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م، ص٥٣. سيشار إليه ثانياً بـ : عدي بن زيد: **الديوان**.

(٣) **المصدر السابق**: ص٦٥.

(٤) **المصدر السابق**: ص٨٧.

(٥) **المصدر السابق**: ص١٢٥.

(٦) عدي بن زيد: **الديوان**: (مقدمة المحقق)، ص١١ ؛الزركلي، الأعلام، جـ٤، ص٢٢٠-٢٢١، جـ٨، ص٤٣.

وورد ذكر الروم في ديوان تميم بن أُبيّ في البيتين التاليين :

كَأَنَّ مَا بَيْنَ جَنْبَيْهِ ومَنْقَبِــــهِ مِنْ جَوْزِهِ وَمَقَطُّ القُنْبِ مَلْطُومُ

بِتُرْسِ أَعْجَمَ لَمْ تَنْخَرْ مَثَاقِبُهُ مما تَخَيَّر في آطامِها الرُّومُ[١]

يلاحظ أن المقصود بالروم هنا أهل الدولة البيزنطية، وأن صورتهم في ذهن الشاعر ترتبط بالقوة والبأس، كما يلاحظ أنه يدعوهم بالأعاجم.

وأمّا الشاعر الأخطل التغلبي فقد أشار إلى الروم في غير موقع، فقد ذكرت بلاد الروم مكاناً هاجر إليه الجحّاف بن حكيم القيسي بعد أن ثأر لنفسه من هجاء الأخطل له، إذ قدم القيسي على بني تغلب فقتل منهم ثم هرب إلى بلاد الروم يمتنع فيها من بطش تغلب[٢].ومدح الأخطل الخليفة عبدالملك بن مروان بقصيدة بائية، لمّح فيها للروم الأسارى بين يديه فيعطي منهم للسائلين عطاءه فقال :

مُنَاخُ ذوي الحاجات يستمطرونه عطاءَ كريمٍ من أسارى ومن نهب[٣]

كما ذكر الروم في رائيته التي مدح فيها الخليفة الوليد بن عبدالملك وأمّه ولاّدة بنت العباس فقال:

بِكَفَّيْهِ الأَعِنَّةُ لا سَــــؤومٌ قتالَ الأعْجَمِيْنَ و لا ضَجُــــورُ

قتلت الروم حتى شذّ منها عصائب ما تُحَوِّزُها القصورُ [٤]

فالشاعر يصور الروم هنا جماعات تهرب أمام ضربات جيوش الوليد ولاتمنعها الحصون من الهرب ولا تحميها . ومدح الأخطل بشير الشيباني، و هجا سدوساً وزعيمها سويد بن منجوف في قصيدة ميمية فقال:

وتجاوزَ خُشُبَ الأُرَيْطِ ودُونَه عربٌ يردُّ ذوي الهموم وروم[٥]

---

(١) المَنْقَب : المكان القريب من السرة . جوز الشيء: وسطه . المَقَطّ : من قط بمعنى قطع . القُنْب جراب قضيب الفــرس. الملطوم : الملصق . الترس متعلق بملطوم، شبه أسفل بطن الفرس بالترس. الأعجم : الأعجمي، أراد به الرجل من الروم لأن ترسه كبيرة ومتينة. نخر : **بمعنى بلي** .انظر : ابن مقبل، تميم بن أبي (توفي بعد ٣٧هــ /٦٥٧م) : **ديوان تميم بن أبي بن مقبل**، شرح مجيد طراد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٤١٨هــ / ١٩٩٨، ص ١٤١. سيشار إليه ثانيـاً بـ : تميم بن أبي: **الديوان** .

(٢) الأخطل، أبو مالك غياث بن غوث التغلبي(ت ٩٠هــ/٧٠٨م): **شعر الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صـنعة السكري روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب**، تحقيق فخر الدين قباوة اعتمد فيه على النسخة التي نقلــت مــن خــط المؤلف، الطبعة الرابعة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٤١٦هــ /١٩٩٦م، ص٣٥. سيشار إليه ثانياً بـ : الأخطل : **شعر الأخطل** .

(٣) **المصدر السابق** : ص٤١.

(٤) **المصدر السابق** : ص١٩٧.

(٥) **المصدر السابق** : ص٢٧٥.

يفهم من هذا القول تتابع هجمات الروم تجاه بلاد العرب، وقدرة الشيباني على ردهم ورد غيرهم. كما يفهم من أبيات الأخطل أن الروم هم البيزنطيون.وورد ذكر الروم لدى النابغة الشيباني حين مدح الخليفة الوليد بن عبد الملك فقال:

دانت له عَرَبُ الآفاقِ خَشْيَتَهُ والرومُ دانت له جمعاء والفُرسُ[(١)]

يفيدنا هذا البيت عن صورة الروم المهزومين أمام الخليفة المنتصر عليهم وعلى غيرهم ، سواءً العرب المناوئين له أو الفرس، كما أنّ الروم هنا هم البيزنطيون.

وأما محمد بن سلاّم الجمحي، فقد أورد عدّة إشارات إلى الروم، فكانت أولاها حينما تحدث عن أهمية الشعر في حياة العرب في الجاهلية، وأنه ديوان علم العرب ومنتهى حكمتهم، به يأخذون وإليه يصيرون، وقد أشار إلى هذا عمر بن الخطّاب، رضي الله عنه: كان الشعر علم قوم لم يكن لديهم أصحُّ منه فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته "[(٢)]، يلاحظ هنا ذكر الروم بأنّهم قوم أُشغل العرب بحربهم، فكان هذا سبباً في إهمال العرب له، بدليل أنهم ما أن استقرت أحوالهم حتّى عادوا إليه قولاً وروايةً . كما ورد ذكر بلاد الروم على أنّها مأوى للهاربين من أرض الإسلام ، إذ هرب ربيعة بن أمية الجمحي إليها لمّا أراد الخليفة عمر إقامة الحدّ عليه[(٣)]. كما ورد ذكر الروم وبلادهم لدى ابن سلاّم حين يذكر افتخار عبدالله بن الزِّبَعري بن قيس، أحد شعراء مكة المكرّمة الذي كان يخاطب بني المغيرة المخزوميين مبيناً قوة بأس قومه في الحرب وامتداد رقعتهم حتّى بلاد الدروب من أرض الروم [(٤)]. وأخيراً ذكر الجمحي وورود أسرى من بلاد الروم بين يدي الخليفة العباسي[(٥)]. يلاحظ أن الروم المقصودين هم البيزنطيون أيضاً .

وورد ذكر الروم لدى الأخفش الصغير، في بيت لعلقمة بن عبدة التميمي فقال:

---

(١) النابغة الشيباني، عبد الله بن المخارق (توفي بين ١٢٠هـ و ١٢٨هـ / ٧٣٥م و ٧٤٥م): **ديوان النابغة الشيباني**، تحقيق عبدالكريم ابراهيم يعقوب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سلسلة إحياء التراث العربي، دمشق، سوريا، ١٩٨٧م، ص٨٦. سيشار إليه ثانياً بـ : النابغة الشيباني: **الديوان** .

(٢) ابن سلاّم الجمحي، محمد(ت٢٣١هـ /٨٤٥م) : **طبقات فحول الشعراء**، سفران، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م، السفر الأول، ١٩٧٤م، السفر الأول، ص٢٥. سيشار إليه ثانياً بـ : ابن سلاّم الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**.

(٣) **المصدر السابق**، ص٧٤.

(٤) **المصدر السابق**، ص٢٤٠-٢٤١.

(٥) **المصدر السابق**، ص٤٠٠-٤٠٢.

يوحي إليها بأنقاضٍ ونقنقةٍ   كما تراطن في أفدانها الرومُ[(١)]

شبّه دعاء الضفدع لأولاده بكلام الروم الذي لايُفهم، ومعنى هذا العيب على الروم الذين لايستبين كلامهم فينفي عنهم الفصاحة، وبالتالي فالروم هنا جنس من الناس مغاير لجنس العرب .

وقال كشاجم الشاعر يدعو صديقاً له على مجلس أنسٍ وفيه شراب وحسان كالروميات:

وأحور من ظباء الروم ساقٍ   كغصن البان هزّته الرياح[(٢)]

يَعدّ الشاعر جمال الروميات مثلاً مطلوباً في الحسن والجمال ويستذكر هذا المثال عند مجالس الأنسِ والشراب، و الروم هنا هم البيزنطيون أيضاً . ومن الذين أكثروا من ذكر الروم الشاعر المتنبي، وجاء معظم شعره في مدح بني حمدان وخاصة سيف الدولة وكذلك كافور الإخشيدي فقال مادحاً له:

يدبر الأمر من مصر إلى عدن   إلى العراق فأرض الروم فالنُّوبِ[(٣)]

وقال يمدح سيف الدولةعندما أعاقه الشتاء عن غزو خرشنة من بلاد الروم:

وأشقى بلاد الله ما الروم أهلها   بهذا وما فيها لمجدك جاحــــــد

شننتَ بها الغارات حتّى تركتَها   وجفن الذي خلف الفرَنْجة ساهدُ[(٤)]

يلاحظ على الشاهدين السابقين أن الروم اسم لبلاد كان المسلمون على تخومها أعزّةً سواءً أكان ذلك بالغزو على يد سيف الدولة الحمداني أم بالتنفذ فيها في عهد كافور الإخشيدي.وقال المتنبي مادحاً ومعتذراً لسيف الدولة عن تأخره بالحضور بين يديه بسبب الزحام على بابه وقد جلس سيف الدولة لمقابلة رسول ملك الروم :

اليوم يرفع ملك الروم ناظره   لأن عفوك عنه عنده ظفـــــرُ[(٥)]

وقال المتنبي مادحاً سيف الدولة وشجاعته بعدما تعرّض جنده للهزيمة بالقرب من بحيرة الحدث سنة٣٣٩هــ/٩٥٠ م :

(١) يقال: أنقض إنقاضاً إذا دعا أولاده، والنقنقة : ضرب من صوته، والنقيق صوت الضفادع، والإنقاض: دعــاء الإبــل، والفَدَنُ: القصر، وجمعه أفدان. انظر: الأخفش الأصغر (ت٣١٥هــ/٩٢٧م): **كتاب الإختيارين، صنعة الأخفش الأصغر**، تحقيق فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٤هــ /١٩٨٤م، ص٦٢٨.

(٢) أبو الفتح السندي، محمود بن الحسين (ت٣٥٠ هــ حسب أغلب المراجع/٩٦١م) : **ديوان كشاجم**، تحقيق وشرح وتقديم خيرية محمد محفوظ، وزارة الإعلام، سلسلة كتب التراث ١٧، بغداد، العراق، ١٣٩٠هــ /١٩٧٠م، ص١٠٥.

(٣) البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، ٤ أجزاء، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٠هــ/١٩٨٠، جــ١، ص٢٩٤. سيشار إليه لاحقاً بـ : البرقوقي: **شرح ديوان المتنبي**.

(٤) **المصدر السابق** : جــ١، ص٣٩٦.

(٥) **المصدر السابق**: جــ٢، ص٢٠١.

حتّى أقامَ على أرباضِ خَرْشَنَةٍ   تشقى به الرومُ والصلبانُ والبِيَعُ
للسبي ما نكحوا والقتلِ ما ولدوا   والنهبِ ما جمعوا والنارِ ما زرعوا(١)

يلاحظ أن الإشارة إلى الروم هنا تخص البشر أو الجماعة من الناس الذين اصطلح على تسميتهم بهذا الاسم.وقال المتنبي يرثي أبي شجاع فاتك(٢) قائلاً :

من كانَ فيه لكلِّ قومٍ ملجأً   ولسيفه في كلِّ قومٍ مرتَــــعُ
إنْ حلَّ في فرسٍ ففيها ربُّها   كسرى تذلُّ له الرقابُ وتخضعُ
أو حلَّ في رومٍ ففيها قيصرٌ   أو حلَّ في عربٍ ففيها تُبَّــعُ(٣)

ومدح المتنبي سيف الدولة حين جاءه رسول ملك الروم يطلب الفداء لفكاك الأسرى :

رأى ملكُ الرومِ ارتياحَكَ للندى   فقامَ مقامَ المجتدي المتمــلِّقِ
وخلَّى الرماحَ السمهريةَ صاغراً   لأدْرَبَ منه بالطِّعانِ وأحذقِ(٤)

ومدح المتنبي سيف الدولة في شعبان ٣٤١هـ /٩٥٣م وذلك بعد غياب عن سيف الدولة، وذكر الروم فيها فقال يصف حال الفرح التي فيها سيف الدولة والخوف الذي كانت الروم فيه:

فنحن في جذلٍ والرومُ في وجلٍ   والبرُّ في شغلٍ والبحرُ في خجلِ(٥)

وعبر المتنبي عن نظرته إلى الروم حين وجد رسولهم لدى سيف الدولة يطلب منه الفداء لأسراهم واستوحى الصورة من لبوة مقتولة وأشبالها فقال :

وأقبلت الرومُ تمشي إليـــــــــــك بين الليوث وأشبالها(٦)

وتوالى ذكر الروم لدى المتنبي في قصائد متعددة فقال :

لَبِسْنَ الدُّجى فيها إلى أرضِ مَرْعَشٍ   وللـــرومِ خَطْبٌ في البلادِ جَليلُ(٧)

وقال في مدح سيف الدولة عند دخول رسول ملك الروم عليه في صفر سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة:

---

(١) البرقوقي : **شرح ديوان المتنبي**: جـ٢، ص٣٣٤.

(٢) فاتك : هو فاتك الكبير أو المجنون أصله من سبي الروم وأقام لدى الإخشيد في مصر وهو من رتبة كافور وأنف أن يكون في خدمة كافور بعد موت سيده . انظر للمزيد : البرقوقي : **شرح ديوان المتنبي**، جـ٣، هامش ص٣٩٣.

(٣) **المصدر السابق** : جـ٣، ص٢٠.

(٤) **المصدر السابق** : جـ٣، ص٥٥.

(٥) **المصدر السابق** : جـ٣، ص٢٠٤.

(٦) **المصدر السابق**: جـ٣، ص٢١٥.

(٧) **المصدر السابق** : جـ٣، ص٢٢٦ .

ذروعٌ لملْكِ الروم هذي الرّسائلُ		يَرُدُّ بها عن نفسه ويشاغـــلُ(١)

ومنها:

رَجا الرُّومِ مَنْ تَرجي النّوافلُ كلّها		لديْه ولا تَرْجى لديْهِ الطّوائلُ(٢)

وقال يعزّيه بأخته الصغرى ويسلّيه بالكبرى في رمضان سنة أربع وأربعين وثلاثمائة:

أين ذي الرقّة التي لك في الحر		ب إذا استكره الحديد وصـلا

أين خلّفتها غداة لقيت الـــــــــــــروم والهامُ بالصّوارمِ تُفلى(٣)

وقال يمدحه حين نهض إلى ثغر الحدث بعد أن أحاط الروم بها في جمادى الأولى سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة:

لا ألُومُ ابن لاون ملك الرو		م وإن كان ما تمنّى مُحـالا(٤)

وبعد مفارقته كافور وخروجه من مصر، كتب من الكوفة إلى سيف الدولة يمدحه ويشكره على هديته له سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة:

أنت طول الحياة للروم غازٍ		فمتى الوعد أن يكون القفـول

وسوى الروم خلف ظهرك روم		فعلى أي جانبيك تميـــــل(٥)

ومدح المتنبي سيف الدولة بعد انتصاره على ملك الروم وظفره بحصن برزويه سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة، وكان سيف الدولة جالساً تحت فازة من الديباج عليها صورة ملك الروم وصور وحش حيوان فقال:

وفي صورة الرومي ذي التاج ذلّة		لأبلج لا تيجان إلاّ عمائمه(٦)

ومدحه حين بنائه لثغر الحدث سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة فقال:

وكيف تُرَجّي الروم والرّوسُ هدمها		وذا الطعن آساسٌ لها ودعائمُ (٧)

وقال عند ورود فرسان الثغور ومعهم رسول ملك الروم يطلب هدنة، لثلاث عشرة ليلة بقين

---

(١) البرقوقي: شرح ديوان المتنبي: جـ٣، ص٢٣٢.

(٢) المصدر السابق: جـ٣، ٢٣٥ .

(٣) المصدر السابق: جـ٣، ص٢٤٥.

(٤) المصدر السابق: جـ٣، ص٢٥٧ .

(٥) المصدر السابق: جـ٣، ص٢٧٧ .

(٦) المصدر السابق: جـ٤، ص٥٣ .

(٧) المصدر السابق : جـ٤، ص٩٩ .

من المحرّم سنة أربع وأربعين وثلاثمائة:

إذا زار سيف الدولة الرومَ غازياً كفاها لِمامٌ لو كفاه لِمامُ[1]

وأنشد سيف الدولة في آخر قصيدة له في حلب سنة خمسٍ وأربعين وثلاثمائة، حين نما إلى سمع الشاعر تحدّي بعض بطارقة الروم للقاء سيف الدولة في منطقة الدرب فخاب ظنّهم فقال :

ألقت إليك دماء الروم طاعتها فلو دعوت بلا ضربٍ أجاب دمُ[2]

وقال يمدح عمر بن سليمان الشَّرابي وهو متولّ الفداء بين العرب والروم:

يشقُّ بلاد الروم والنقعُ أبلقٌ بأسيافه والجوُّ بالنقع أدهمُ [3]

وأخيراً نذكر ما قاله محمّساً جيش سيف الدولة حين توجهه إلى لقاء الروم في السنبوس سنة أربعين وثلاثمائة:

وقد علم الروم الشقيُّون أنّنا إذا ما تركنا أرضهم خلفنا عدنا[4]

يلاحظ على جميع الشواهد الشعرية التي أخذت من أشعار المتنبي أن لفظ الروم يطلق على الدولة البيزنطية (الدولة الرومانية الشرقية) أرضاً وسكاناً وديناً (النصارى)، كما تراوحت النظرة إلى البيزنطيين بين الجماعة الضعيفة والجماعة القوية التي لم يعدم سيف الدولة الوسيلة للسيطرة عليها وقهرها وغنيمة أموالها وسبي ذراريها وقتل رجالها أو أسرهم حيثما أمكن ذلك. وعند مراجعة أكثر من خمسين شاهداً في ديواني أبي فراس الحمداني الحارث بن سعيد (ت٣٥٧هـ/٩٦٨م)[5]، وديوان السّريّ الرفّاء (٣٦٢هـ/٩٧٣م)[6]، وجد أنهما لم يعدوا هذا المعنى أو الفهم، فضلاً أنهما من المعاصرين للمتنبي وسيف الدولة ولأحداث عصرهما .

ولعل من المفيد الإشارة إلى مدلول الروم في أحد كتب الأنساب العربية أنموذجاً على نظرة

(١) البرقوقي : **شرح ديوان المتنبي**: جـ٤، ص١٠٩ .

(٢) **المصدر السابق**: جـ٤، ص١٤١ .

(٣) **المصدر السابق**: جـ٤، ص٢١١ .

(٤) **المصدر السابق**: جـ٤، ص٣٠٠ .

(٥) انظر عن حياة أبي فراس وعن شواهده: ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت٣٧٠هـ/٩٨٠م): **شرح ديوان أبي فراس الحمداني حسب المخطوطة التونسية المكتوبة سنة ٥٤٨هـ**، إعداد محمد بن شريفة، نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للأبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٠م، ص٣٠، ٤٦-٤٧، ٥٤-٦٠، ٦٢، ٦٤-٦٧، ٦٩-٧١، ٧٣-٧٤، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٧، ١٠٩، ١١٩، ١٢٥، ١٢٨، ١٣١، ١٤٧، ١٦٥، ١٦٧، ١٧٧، ٢٣٩، ٢٤٤، ٢٦٥، ٢٧٠، ٢٧٣، ٣٤١؛ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري (ت ٤٢٩هـ /١٠٣٧) : **يتيمة الدهر في محاسن العصر**، ٥أجزاء، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، جـ١، صفحات متفرقة بين ٥٧-١١٤ ؛ H.A.Gibb, art.Abu Firas al-Hamdani, **E.I.٢** .vol. I. pp.١١٩f.

(٦) انظر عن السري والشواهد الواردة فيه: **ديوان السري الرفاء**، جزءان، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسني، جـ١، ص٢١-٤٨، ص٩٧، ٣٧٢، ٣٧٧، ٤٠١، ٤١٥، ٤٣٤، ٤٣٦؛ جـ٢، ص١٠٣، ١١٥، ١١٨، ٢٤٨، ٣٦٨، ٤٨٣، ٥٩٥، ٦٣١، ٧٣٥.

هذه المصادر إلى هذا المدلول فقد وردت ثلاث إشارات لدى ابن حزم (ت٤٥٦هـ/١٠٦٤م) إذ يقول: "وجدنا في كتب بطليموس، وفي كتب العجم القديمة، ذكر القضاعيين ونبذة من أخبارهم وحروبهم، فالله أعلم أهم أوائل قضاعة هذه وأسلافهم، أم غيرهم، وبلاد قضاعة متصلة بالشام، وببلاد يونان، والأمم التي بادت ممالكها بغلبة الروم عليها، وببلاد بني عدنان، ولا تتصل ببلاد اليمن أصلاً "(١).يلاحظ هنا أنّ الروم في هذه المرحلة هم أهل الإمبراطورية الرومانية الغربية التي خلفت اليونان وأزالت ممالك العرب في تدمر والأنباط وغيرهما، كما يلاحظ من الإشارة أنه يصل بلاد الشام ببلاد اليونان والمفهوم في التاريخ العام أن بلاد اليونان المقصودة هنا هي بلاد الأناضول والدولة البيزنطية(٢).والإشارة الثالثة لدى ابن حزم: أن ذا الشكوة من بني القين، وهم من عرب الشام، قاتل إلى جانب أبي عبيدة في معركة أجنادين(سنة ١٥ هـ/٦٣٦م) وقتل ثمانية من الروم(٣).ولا يختلف مدلول روم هنا عما هو متعارف عليه، أي المدلول البيزنطي. وأمّا الإشارة الثالثة: ذكر ابن حزم أنساب بني إسرائيل فقال: "كان لإسحاق، عليه السّلام، ابن آخر غير يعقوب، واسمه: عيصاب، كان بنوه يسكنون جبال الشراة، التي بين الشّأم والحجاز، وقد بادوا جملة إلاّ أنّ قوماً يذكرون أن الروم من ولده، وهذا خطأ، وإنما وقع لهم هذا الغلط لأن موضعهم كان يقال له أروم، فظنوا أن الروم من ذلك الموضع، وليس كذلك، لأن الروم نسبوا إلى روملس باني رومة، فإن ظنّ ظانٌّ أن قول النبي، صلّى الله عليه وسلّم، للجد بن قيس:"هل لك في جلاد بني الأصفر العام؟" وذلك في غزوة تبوك، فيه أنّ الروم من بني الأصفر، وهو عيصاب المذكور، فليس كما ظن، وقول رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، حقٌ، وإنما عنى ، عليه السّلام ، بني عيصاب على الحقيقة، لا الروم، لأن مغزاه ،عليه السّلام ، في تلك الغزوة كان إلى ناحية الشّراة، مسكن القوم المذكورين"(٤).يلاحظ هنا وعي ابن حزم بالمدلول وبجغرافية الأنساب، ، فبنو الأصفر هنا هم غير الروم أو البيزنطيين، ، وهذه كذلك نظرة نقدية لما ورد في كتب التاريخ حين تبحث بعض المصادر العربية عن جد قديم لربط الأقوام المختلفة فضلاً عن أسماء الأماكن، كأن تعيد تلك المصادر أصل التسمية إلى جدٍّ شريفٍ أو إلى نبي من الأنبياء، كما ذكر آنفاً، وقد توغل بربطه بنوح عليه السّلام،

(١) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ/١٠٦٤م): **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق وتعليق عبدالسلام محمد هارون، ، سلسلة ذخائر العرب٢، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص٨. سيشار إليه تالياً بـ : ابن حزم : **جمهرة أنساب العرب**.

(٢) العريني، السيد الباز : **الدولة البيزنطية**، ٣٢٣-١٠٨١م، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٣. سيشار إليه تالياً بـ : العريني: **الدولة البيزنطية** .

(٣) ابن حزم: **جمهرة أنساب العرب**، ص٤٥٤.

(٤) **المصدر السابق** ، ص٥١١.

من هنا نجد ابن حزم ينفي نسبة الروم إلى عيصاب أو عيسو بن إسحاق، وتأييداً لهذا الوعي نجد لدى ياقوت الحموي الرُّومي موقعاً يُسمّى: أَرْوم بالفتح ثم الضم وسكون الواو وميم، جمع أرومة، أو مضارع رام يروم، فأنا أروم، وهو جبل لبني سليم، قال مُضَرِّس بن ربعيّ الأسدي:

قفا تعرفا بين الثحائل والبَتْـــر منازل كالخيلان أو كتب السطـــر
عفتها السُّميُّ المُدْجنات وزعزعت بهن رياحُ الصيف شهراً إلى شهـر
فلمّا علا ذات الأروم ظعائـــنٌ حسان الحمول من عريش ومن خدر(١)

من كل ذلك يتبين أن مدلول الروم عند العرب و المسلمين كان يعني الدولة الرومانية الشرقية (البيزنطية) غالباً، إذ ذكرت الإمبراطورية الرومانية الغربية والعامة قبل تقسيمها إلى شرقية وغربية في سنة٣٩٥م(٢) في إشارات قليلة، بينما استمر مدلول الإمبراطورية الشرقية حتى عصر النووي(٣)، كما أننا من خلال ما نعرفه في التاريخ العام أن القسطنطينية قد فتحت في ٢٠ جمادى الأول ٨٥٧هـ / ٢٩ ايار ١٤٥٣م إذ سقطت الإمبراطورية الرومانية الشرقية بهذا الفتح(٤)، وإن بقيت بعض الجيوب البيزنطية ومنها ما يسمى إمبراطورية طرابزون التي فتحت في٨٦٧هـ/ ١٥ آب ١٤٦١م (٥) ولا تزال القسطنطينية التي صار اسمها استانبول (تخت الإسلام) أو إسلام بول(مدينة الإسلام) إسلامية تحت حكم الدولة التركية المعاصرة ؛ يدفعنا هذا إلى القول: إن مفهوم ومدلول الروم بعد فتح القسطنطينية بقي قائماً حتى وقتنا الحاضر، وسيبقى من خلال معرفتنا بأن النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، كما قال الله تعالى عنه في كتابه العزيز :﴿وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحي يوحى .... ﴾(٦)؛ ويمكن فهم استمرارية هذا المدلول بالقياس، فالأوربيون وفي طليعتهم المستشرقون يطلقون على المسلمين في صدر الإسلام والدولة الأموية اسم الدولة العربية

---

(١) ياقوت الحموي: **معجم البلدان**، جـ١، ص١٦٢-١٦٣.

(٢) العريني: **الدولة البيزنطية**، ص٤٣.

(٣) النووي : **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٣٨

(٤) أوزتونا : **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٢٧-١٢٨؛
Babinger , Franz : **Mehmed The Conqueror and His Time** ,Edited by William C. Hickman , Translated From The German by Ralph Manheim , Bollingen Series xcvi. Princeton University Press,USA,2nd., printing for the paperback edition, 1992,pp.100ff ,subsequently will be cited as: Babinger , **Mehmed The Conqueror** ; S. Runciman, **The Fall of Constantinople 1453**,Cambridge ,The University Press,1st., paperback edition, 1969,pp.133–144, subsequently will be cited as: Runciman, **The Fall of Constantinople**

(٥) أوزتونا : **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٥١-١٥٢؛ Babinger, **Mehmed the Conqueror,** pp.193–196; Runciman, **The Fall of Constantinople** .pp, 173–176.

(٦) سورة النجم، الآيتان ٣-٤.

والعرب، ويقولون الفتوحات العربية(١)؛ وكذا فإنهم يطلقون على المسلمين لفظ المغاربة " Moors" حين الحديث عنهم في إسبانيا " شبه جزيرة إيبيريا المعروفة لدينا بالأندلس "(٢)، وعندما حمل العثمانيون الأتراك راية الفتوحات الإسلامية في أوروبا منذ القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي صاروا يسمون المسلمين بالترك ويقولون عن سلطان المسلمين سلطان الترك، بل دخلت هذه اللفظة Turks المعجم الإنجليزي منذ القرن السادس عشر الميلادي مرادفاً للفظة مسلم (٣)، وعليه يمكن القول : إن المسلمين لم يعرفوا من النصارى من غير العرب أحداً قبل الروم الشرقيين (البيزنطيين)، فصارت بذلك لفظة روم علماً على النصارى ودولهم إلى قيام الساعة كما يفهم من الأحاديث الشريفة .

وأمّا **الجغرافيون المسلمون** فقد حددوا بلاد الروم كما يلي: قال ياقوت الحموي الروم جيل معروف في بلاد واسعة تضاف إليهم فيقال بلاد الروم(٤)"، وكما اتضح آنفاً، لم يعدُ ابن منظور هذا المعنى في مادة روم(٥)، ثم يتابع ياقوت الحموي تحديد بلاد الروم قائلاً : فمشارقهم وشمالهم الترك والخزر والروس، وجنوبهم الإسكندرونة، ومغاربهم البحر والأندلس و كانت الرقة والشامات كلها

---

(١) انظر مثلاً: فازيليف: **العرب والروم**، ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة، القاهرة، ١٩٥٤ ؛ يوليوس فلهاوزن: **تاريخ الدولة العربية**، ترجمة محمد عبدالهادي أبو ريدة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨؛كلود كاهن: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، ترجمة بدرالدين القاسم، بيروت، لبنان، ١٩٧٢؛ فان فلوتن: **السيادة العربية والشيعة والإسرائيليات في عهد بني أمية**، ترجمة حسن إبراهيم حسن، و محمد زكي إبراهيم، الطبعة الأولى، ١٩٣٤، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٦؛ لوبون، غوستاف: **حضارة العرب**، نقله إلى العربية عادل زعيتر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م ؛ H.A.R.Gibb, **The Arab conquests in Central Asia**, London, ١٩٢٣; J.Wellhausen, **The Arab Kingdom and its Fall**, Calcutta, 1927

(٢) E.Levi-Provinsal [E-Van Donzel], art. "Moors", **E.I2**. VOL .vii, pp.235f; M.Talibi, art."Mgharibah",**E.I2**., VOL.v,pp.1159ff.

(٣) Little William,H.W.Fowler and Jassie Coulson ,**The Shorter Oxford English Dictionary On Historical Principles**, Revised and edited by C.T. Onions , 3rd .edition ,Clarendon Press, Oxford, 1984, pp. 2382, subsequently will be cited as: **The Shorter Oxford English Dictionary**; Raycaut: Paul, **The Present State of the Ottoman Empire Containing the Maxims of the Turkish Politie the Most Material Points of the Mahometan Religion, Their Sects and Heresies, their Convents and Religious Votaries . Their Military Discipline, With an Exact Computation of their Forces both by LAND and SEA .Illustrated with divers Pieces of Sculpture, representing the variety of Habits among the Turks**, London, 1668, Reprint edition 1971 by Arno Press Inc, Arno Press &The New York Times, New York ,1971; H A R .Gibb: **The Arabs**, Oxford, Clarendon Press,1940(Oxford Pamphlets on World Affairs ,no.40); Rodinson ,Maxime: **The Arabs** ,Translated by Arthur Goldhammer, Croom Helm London, 1981

(٤) ياقوت الحموي: **معجم البلدان**، جـ٣، ص٩٧.

(٥) ابن منظور: ؛ **لسان العرب**، جـ١٢، ص٢٥٨، مادة: "روم".

تعد في حدود بلاد الروم أيام الأكاسرة، وكانت دار المُلْك أنطاكية إلى أن نفاهم المسلمون إلى أقصى بلادهم[١]".

لكن ابن حوقل أكثر دقة في تحديده لبلاد الروم من جهة الجنوب إذ يقول:" ومما يلي الروم- يعني تحديد شمال الروم- الثغور المعروفة، كانت قديماً بثغور الجزيرة وهي: ملطية والحدث ومرعش والهارونية، الكَنيسة، وعين زربة، والمصيصة، وأذنه وطرطوس[٢]"، ثم يتابع بعد ذلك أنها أصبحت في زمانه على نحو آخر إذ إن:" شماليها إلى طرف طرابزون والخزر صار بيد المسلمين فقد افتتح الكثير في تأريخ ثمانين وخمسمئة"[٣]، وهذا يعني أنها حصلت بعد الانسياح الذي حصل بعد معركة ملاذكرت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م، حيث أدى ذلك إلى تحطيم الدفاعات البيزنطية أمام القوات الإسلامية منذ ذلك الحين[٤]. بينما يحدد ابن خرداذبه بلاد الروم فيقول: "فأولها في المغرب رومية وسقلية(صقلية) وهي في جزيرة، وكانت رومية دار ملكهم، ثم انتقل قسطنطين الأكبر بالعاصمة إلى بيزنطة وبنى عليها سوراً وسمّاها قسطنطينية وهي دار ملكهم إلى اليوم - عصر ابن خرداذبه[٥] - وكما هو معلوم في التاريخ العام فقد استمرت بعده حتى فتح العثمانيين لها في عام ٨٥٧هـ / ١٤٥٣م _ ثم ينقل ابن خرداذبه عن مسلم بن مسلم الجرمي أن أعمال الروم أربع عشرة عمالة منها خلف خليج القسطنطينية ثلاثة هي طافلا وهو مركز القسطنطينية، تراقية ثم مقدونية، ودون الخليج أحد عشر عملاً هي: أفلا جونية، الأفطي ماطي، الأبسيق، وترقسيس، وأنا طُلوس" وتفسيره المشرق" وهو أكبر أعمال الروم، وخرسيون يلي درب ملطية، والبقلار، والأرمنياق، وخلدية، وسلوقية، والقبادق.[٦]

---

(١) ياقوت الحموي: **معجم البلدان** ، جـ٣، ص٩٨.

(٢) بن حوقل النصيبي، محمد بن علي (ت ٣٦٧هـ/٩٧٧م): **صورة الأرض**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان(د.ت)، ص١٥٣، سيشار إليه تالياً بـ : ابن حوقل: **صورة الأرض**.

(٣) **يبدو أن النص المذكور مزيد على النص الأصلي وليس من أصل النص لأن ابن حوقل توفي بعد سنة (٣٦٧هـ/٩٧٧م)، وتاريخ النص يعود لفترة لاحقة أكثر من قرنين من الزمان.** انظر : ابن حوقل: **صورة الأرض**، ص١٥٣.

(٤) انظر: مصطفى، شاكر : "دخول الترك الغز إلى الشام"، في: **تاريخ بلاد الشام من القرن السادس إلى القرن السابع عشر، ثبت كامل لأعمال المؤتمر الدولي لتاريخ بلاد الشام المنعقد في الجامعة الأردنية، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤ م**، الطبعة الأولى، الدار المتحدة للنشر ، بيروت، ١٩٧٤، ص٣٠٢-٣٩٨، وسيشار إليه تالياً بـ : شاكر مصطفى: "دخول الترك الغز إلى الشام"؛ كوبريلي، محمد فؤاد: **قيام الدولة العثمانية**، ترجمة أحمد السعيد سليمان، مراجعة أحمد عزت عبد الكريم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، ص، ح-ط، سيشار إليه تالياً بـ: كوبريلي: **قيام الدولة العثمانية** ؛ Runciman , **The Fall of Constantinople** p.٢٥ff.

(٥) بن خرداذبه، أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله (ت ٣٠٠هـ/٩١٣م) : **المسالك والممالك**، لندن، ١٨٨٩م، ص١٠٤-١٠٥، سيشار إليه تالياً بـ : ابن خرداذبه: **المسالك والممالك**.

(٦) **المصدر السابق**: ص١٠٥-١٠٨.

يلاحظ ابتداء من القرن ٥هـ/١١م، أي بعد معركة منازكرت(ملاذكرد)، المذكورة أعلاه، أن الضغط الإسلامي ضد الجانب البيزنطي انتقل من العنصر العربي إلى العنصر التركي حيث قامت عدة إمارات تركمانية وتركية في الأناضول وما حولها، كإمارة الدانشمند، وسلاجقة قونية الذين صاروا يدعون سلاجقة الروم، لأنهم أقاموا إماراتهم في بلاد الروم- البيزنطيين- وبدأت هذه الإمارات تتسلل على حساب البيزنطيين في الأناضول(١).

وأخيراً يحسن أن نشير هنا إلى كتاب ابن نظيف الحموي(ت ٦٣٧هـ/١٢٣٩م) الذي يمثل الفترة المبكرة لإطلاق مصطلح الروم على السلاجقة ؛ جاء في حوادث سنة ٦٠٧هـ/١٢١٠م)أن الملك عز الدين، ملك الروم، مات في هذه السنة وولي بعده أخوه الملك علاء الدين كيقباذ(٢).

وجاء الخبر الثاني متعلقاً بعلاقة الملك الأفضل نور الدين بن الملك الناصر صلاح الدين بالسلاجقة وكان يسمي السلطان السلجوقي بسلطان الروم، ويطلب من أتباعه عدم تغيير الدعاء للسلطان السلجوقي في خطبة الجمعة(٣) . ويستمر ذكر السلطان بنعت الروم فيذكر وصول رسول أرزن الروم أبو الفتح جهان شاه طغرل بك بن قليج أرسلان الملقب بركن الدين إلى الملك الأشرف وهو ابن سلجوق يطلب رسولاً من عند الملك الأشرف، ليقف على سماع الخطبة باسمه لأن أباه مات(٤). كما ورد هذا النعت في صفحات متفرقة كثيرة من الكتاب (٥). وعلاوة على ما ذكر لدى ابن نظيف حول سلاجقة الروم فقد استخدم نعت الروم أيضاً علماً على الإمبراطور البيزنطي، فيذكر أخذ السلطان علاء الدين السلجوقي سنة ٦٢٢ هـ /١٢٢٥م، لعدة قلاع من الأشكري الأول(جون الأول دوكاس الذي حكم بين سنتي ١٢٢٢م – ١٢٥٤م)، إمبراطور الدولة البيزنطية

---

(١) كوبريلي، **قيام الدولة العثمانية**، ص، ح-ط؛ ابن بطوطة، محمد بن عبد الله اللواتي(ت ٧٩٩هـ/ ١٣٧٧م): **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، المعروفة برحلة ابن بطوطة**، ٢ج، تحقيق علي المنتصر الكتاني، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة،بيروت، ١٣٩٥هـ /١٩٧٥م، جـ١، ص٣١٢-٣٦٥.سيشار إليه تالياً بـ: ابن بطوطة: **رحلة ابن بطوطة**؛

Osman Turan, "Anatolia in the period of the Seljuks and Beyliks" , in P.M. Holt , Ann K.S .Lambton and Bernard Lewis ,(Edits**.) The Cambridge History of Islam**, 4vols. 1st.ed. Cambridge University Press, Cambridge, Great Britain, vol. 1A, pp.231–262, subsequently will be cited as, O. Turan "Anatolia". ; C. E. Bosworth: art. "Rum", **E.I.2** pp. 605f;Idem: **Islamic Dynasties**, Edinburgh University، Press, 1st. Published, 1967, pp.129–140

(٢) ابن نظيف الحموي، أبو الفضائل محمد بن علي (توفي بعد ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م): **التاريخ المنصوري، تلخيص الكشف والبيان في حوادث الزمان**، تحقيق أبو العيد دودو، مراجعة عدنان درويش، مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص٧٩-٨٠. سيشار إليه تالياً بـ : ابن نظيف الحموي : **التاريخ المنصوري** .

(٣) **المصدر السابق**: ص١١١.

(٤) **المصدر السابق**: ص١١٢.

(٥) **المصدر السابق**: ص١١٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ٢٠٨، ٢٤١، ٢٥٥، وغيرها .

الذي تزعم حركة تحرير القسطنطينية من اللاتين(١)، كما استخدم اللفظ نفسه علماً على الكسن الأول(ملك طرابزون)، إذ يذكر ابن نظيف قبض السلطان علاء الدين عليه في السنة نفسها(٢).

وقد أُطلق على العثمانيين كذلك لقب سلطنة الروم، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم ورثة السلطنة السلجوقية في قونية، إذ خاطب السلطان العثماني بايزيد الأول (ت ٨٠٥هـ/ ١٤٠٣م) سلطان المماليك الظاهر سيف الدين برقوق(ت ٨٠١هـ / ١٣٩٩م) في رسالتين في عام ٧٨٩هـ/ ١٣٩٦م، الأولى كانت موجهة إلى الخليفة العباسي في القاهرة الذي كان يعيش في كنف المماليك، ويطلب إليه فيها أن يمنحه تفويضاً شرعياً بالسلطنة بعد انتصاره في سنة ٧٩٨هـ/ ١٣٩٦م على تحالف صليبي في معركة نيقوبولس (Nicopolis)(٣) والثانية موجهة إلى السلطان برقوق يبشره بانتصار العثمانيين في المعركة(٤)، فما كان من برقوق إلا أن دعم الطلب العثماني لأنه سيكون حليفه ضد عدوهما المشترك، المغول، ولن يضيره ازدياد هيبة السلطان العثماني إسلامياً(٥). وبناء على ما سبق يلاحظ أن العثمانيين ورثوا السلاجقة الذين بدورهم ورثوا اسم المنطقة وصيّروه لأنفسهم حتى صار يقال سلاجقة الروم، ومملكة الروم، وسلطنة الروم، ويقصد بالتسميتين الأخيرتين السلطنة العثمانية. وعليه فإن بلاد الروم المقصودة في هذه الدراسة هي بلاد الأناضول إبتداءً ثم الأملاك العثمانية في البر الأوروبي.

من هو الرومي في هذه الدراسة ؟ بلغ عدد التراجم في كتاب الكواكب ١٥٤٦، منها ٦٥١ في الطبقة الأولى، ٥٤٨ في الطبقة الثانية، ٣٤٧ في الطبقة الثالثة؛ وأما في كتاب لطف السمر، الذي يمثل الطبقة الرابعة فقد بلغت تراجمه ٢٨٣ ترجمة، وبذلك يكون مجموع التراجم الكلي في الكتابين ١٨٢٩ ترجمة.

---

(١) ابن نظيف الحموي : **التاريخ المنصوري**: ص، ١١٣، بالإضافة إلى الهامش ١ فيها.

(٢) **المصدر السابق**: ص، ١١٣، بالإضافة إلى الهامش ٢ فيها.

(٣) أوزتونا: **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ١، ص ١١١؛ طقوش، محمد سهيل : **تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام**، الطبعة الأولى، دار النفائس، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ص ٤٠١، سيشار إليه تالياً بـ : طقوش: **تاريخ المماليك**؛
Inalcik,Halil: 'The Emergence of the Ottomans', in P.M. Holt, Ann Lambton and Bernard Lewis, (Edits.) **The Cambridge History of Islam,** vol. 1.A, p.279, Subsequently will be cited as: Inalcik, "The Emergence of the Ottomans".

(٤) طقوش، **تاريخ المماليك**، ص ٤٠١.

(٥) السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت ٩١١هـ /١٥٠٥م) : **حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة**، دار الكتب العربية، ١٩٦٨م ج٥، ص ٨٥؛ طرخان، إبراهيم علي: **مصر في عصر دولة المماليك الجراكسة ١٣٨٢م-١٥١٧م**، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠م، ص١٦٣ ؛ بروكلمان، كارل: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، نقله إلى العربية، نبيه أمين فارس، ومنير البعلبكي، الطبعة الحادية عشرة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، تموز (يوليو) ١٩٨٨م، ص ٤٢٠، سيشار إليه تالياً بـ: بروكلمان: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، **يلاحظ عليه أنه يذكر تاريخ الطلب العثماني في سنة ١٣٩٤م، وليس في سنة ١٣٩٦م كما هو مذكور في المتن.**

بلغت تراجم الروم في الطبقة الأولى ٧٤ ترجمة أي بنسبة ١١,٣٦%(١)، وبلغت تراجم الروم في الطبقة الثانية ١٠١ ترجمة أي بنسبة ١٨,٤٣% (٢)، وبلغت تراجم الروم في الطبقة الثالثة ٥٢ ترجمة أي بنسبة ١٤,٩٨%(٣)، وأما الطبقة الرابعة فبلغت تراجم الروم فيها ٦٠، أي بنسبة ٢٠,٩ % (٤)، وبذلك يكون عدد تراجم الروم الكلي ٢٨٧ ترجمة من أصل ١٨٢٩ ترجمة أي بنسبة ١٥,٦٩%، والنسب المذكورة هي نسبة الأتراك حسب الطبقات في الكتابين، وهذا يساوي نحو سدس مجموع التراجم الكلية، وأمّا بقية التراجم المذكورة في الجدول وعددها٦٦ترجمة أي بنسبة ١٨، ٧% من مجموع التراجم المدونة في الجدول الملحق، فهي لشخصيات ليست من أصل رومي لكنها انتسبت إليهم، وبالتالي تكون نسبة التراجم في الجدول إلى مجموع التراجم الطبقات الأربع١٩، ٣% وهذه تقارب خمس مجموع التراجم الكلية .

يلاحظ على النسب السابقة أن أكثر من خمس تراجم الطبقة الرابعة جاءت من بلاد الروم، ولعل السبب في ذلك يعود إلى رحلات النجم الغزي نفسه إلى بلاد الروم والحجاز من ناحية(٥)، ولشهرته شخصياً حيث أصبح مقصداً للعلماء وطلبة العلم من كل مكان في بلاد الشام أو الحجاز(٦). ويمكن عزو قلة التراجم في الطبقة الأولى بالرغم من كثرة مصادره حيث اعتمد على الشقائق النعمانية(٧)، وتاريخ ابن طولون(٨)، وبعض ما تيسر له عن جده رضي الدين في رحلته(٩)، وابن الحنبلي في تاريخه(١٠)، والعلائي(١١)، وابن الحمصي(١٢)، والنهروالي(١٣)، وجاءت معلوماته فيها من الدرجة الثانية، إذ لم يكن بينه وبين من كتب عنهم، ولا بينه وبين تلامذتهم اتصال مباشر كما هي حال الطبقة الرابعة، كما أنه كان يترجم للعلماء والمتصوفة غالباً(١٤)، ولم يترجم في هذه الطبقة إلا

---

(١) انظر جدول التراجم الملحق رقم: ١-٧٤.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٧٥-١٧٥.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٧٦-٢٢٧.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٢٨-٢٨٧.

(٥) **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**، ص٦٩-٧٠؛ كذلك انظر ما كتب حول الموضوع في الصفحات السابقة.

(٦) انظر ما كتب في الصفحات السابقة.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ٨، ١٠-١١، ١٧، ١٩-٢٠، ٢٢، ٣٩، ٤٥، ٥٣، ٥٥، ٦٦-٦٨، ٧٠.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم : ٢، ٥٠ .

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ١٣، ٦٤ .

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم : ٢١، ٤٧.

(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٠ .

(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤٧.

(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١-١٢، ١٥-١٧، ١٩-٢٤، ٢٦، ٢٨-٣٥، ٣٧-٤٦، ٤٨-٥٩، ٦١-٦٥، ٦٧-٧٤.

لتسع شخصيات سياسية أو لها ارتباط بالسياسيين و لا تخلو من علم أيضاً(١).

وجاءت النسبة عالية نسبياً في الطبقة الثانية فيما يبدو بسبب توفر كتاب **الشقائق النعمانية**، الذي يحتوي على تراجم علماء الروم(٢)، و**تاريخ ابن طولون**(٣)، ووالد النجم الغزي وجده(٤)، و **تاريخ ابن الحنبلي**(٥)، ووالد شيخ الغزي الشيخ يونس العيثاوي(٦). ولعل تدني نسبة تراجم الأروام في الطبقة الثالثة يعود لعدم وجود كتاب مجموع أو اتصال مباشر لدى الغزي عن علماء الروم في هذه الطبقة، فإذا ما استثني كتاب تراجم الأعيان من أبناء الزمان للحسن البوريني (ت ١٠٢٤هـ / ١٦١٥م)(٧)، لا نكاد نعثر على كتاب يتناول تراجم هذه الطبقة، لذا يجد الباحث أن معظم تراجم الغزي عن الأروام خالية من ذكر مصدرها(٨). وسيأتي الحديث لاحقاً عن مصادر الغزي.

لقد تم تصنيف التراجم المنسوبة إلى الروم إلى ثلاث فئات عُد كل من تسلك فيها من الروم، والفئة الأولى منها يمكن من خلالها معرفة بلاد الروم كما فهمها نجم الدين الغزي، وجاءت الفئات على النحو التالي :

الفئة الأولى: كل من نسب أو ألحق نسبه بمدينة من مدن الروم (بلاد الأناضول والروميللي) الولايتان الأوليان من ولايات الدولة العثمانية قبل اتجاهها شرقاً بعد معركتي جالديران ٩٢٠هـ / ١٥١٤م، ومرج دابق ٩٢٢هـ/ ١٥١٦م، وقد ظهرت في هذه الفئة ١٩٤ شخصية مرتبة ترتيباً هجائياً حسب ترتيب الغزي على الطبقات كما هو مبين في الجدول الملحق(٩)، منها ترجمتان

---

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٣-١٤، ١٨، ٢٥، ٢٧، ٣٦، ٤٧، ٦٠، ٦٦ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٧٦، ٨٠-٨١، ٩٤، ١٠٢، ١٠٤، ١١٠، ١١٢، ١١٤، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٩-١٥٠، ١٥٨، ١٦١، ١٦٥ .

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨٠، ٨٦، ١١١-١١٢، ١١٨، ١٥٢، ١٦٩ .

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١١١، ١١٨، ١٥٠، ١٧٣ .

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨٦، ٨٨، ١٠٣، ١٠٧، ١٣٩، ١٤٥، ١٥١، ١٥٥، ١٥٩، ١٧٢ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١١٤، ١٤٢، ١٥٧ .

(٧) **تراجم الأعيان من أبناء الزمان**، جزءان، تحقيق صلاح الدين المنجد، دمشق، ج١ ١٩٥٩م ج٢، ١٩٦٣م والنسخة المحققة غير كاملة وإنما وصلت إلى حرف العين .

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، تراجم رقم: ١٧٦-١٧٨، ١٨٠-٢١٨، ٢٢١، ٢٢٣-٢٢٧.

(٩) انظر جدول التراجم الملحق ، تراجم رقم: ٢-٤، ٦، ٨ -١٢، ١٥ -٢٠، ٢٥، ٢٦-٢٩، ٣١-٤١، ٤٣-٥١، ٥٥-٦٣، ٦٥، ٦١-٦٢، ٧٣، ٧٥-٧٧، ٨٠-٨١، ٨٧-٩٠، ٩٢، ٩٤-٩٥، ٩٧-٩٩، ١٠١-١٠٣، ١٠٦-١٠٧، ١٠٩-١١٠، ١١٤-١٢٢، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠-١٣٢، ١٣٤-١٣٦، ١٣٨-١٣٩، ١٤٢، ١٤٤-١٤٨، ١٥٠-١٥٩، ١٦١-١٦٣، ١٦٥-١٦٨، ١٧٠، ١٧٣-١٧٧، ١٧٩-١٨٤، ١٨٦-١٨٩، ١٩٥-١٩٦، ١٩٩، ٢٠١-٢٠٧، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٣-٢١٤، ٢١٨-٢٢١، ٢٢٣-٢٢٤، ٢٢٦-٢٢٨، ٢٣٠-٢٣٣، ٢٣٥، ٢٣٨، ٢٤١، ٢٤٣-٢٤٤، ٢٤٦-٢٥٦، ٢٦٠-٢٦٣، ٢٦٧، ٢٦٩-٢٧٠، ٢٧٢، ٢٧٥، ٢٧٩، ٢٨١- ٢٨٤، ٢٨٦- ٢٨٧ .

عارضتان[١] والبقية تراجم خاصة. **وأمّا الفئة الثانية**: كل من ألحق باسمه أو بألقابه أنه من موالي الروم حيث أخذ صفاتهم ورسومهم ووظائفهم من العلماء والموظفين والولاة وما شابههم. سواء أكان من العرب أم من العجم، وقد وجد ٨٤ شخصية كما هو مبين في الجدول الملحق[٢]، منها ترجمتان عارضتان أيضاً[٣]. **وأمّا الفئة الثالثة**: كل من نسب إلى طائفة من طوائف الأتراك أو التركمان ونسب إلى موالي(علماء) الروم، أو أقام في أنحاء الدولة العثمانية، خاصة الولايتين الأوليين(الأناضول والروميللي)، ويغض النظر عن وظيفته أو عمله، وقد وجدت ٩ شخصيات كما يبين الجدول الملحق[٤].

يُلاحظ من دراسة التراجم المذكورة في الفئات السابقة، وتحليلها أن مدلول الروم عند نجم الدين الغزي ينطبق على كل من هو في بلاد الدولة العثمانية في الأناضول والروميللي، أو التحق بهم من العجم والأتراك من خارج حدود الدولة العثمانية، أو التحق بهم من العرب بعد ضم العثمانيين للمنطقة العربية سواء في الوظائف داخل الولايات العربية أو أقام داخل الأناضول والروميللي، وسواء أكان من العرب بشكل عام، أو كان من أشراف العرب الذين تتركوا لأسباب على رأسها العمل في وظائف الدولة، كما سيتبين لاحقاً عند تحليل التراجم لبيان من هم الذين ترجم لهم الغزي من الأروام. ولوحظ كذلك أن مدلول رومي وأروام يتطابق إلى حد كبير مع مدلول عثماني الذي لا يرتبط بعرق أو جنس، بعكس مفهوم أتراك الذي قد يأخذ المفهوم العرقي. ولم يظهر إصطلاح تركي لدى الأتراك كهوية للدولة العثمانية إلا بظهور عصر القوميات في ق١٩م. وهذا يدعو إلى التوقف قليلاً عند ألقاب السلاطين العثمانيين، وأسماء الدولة العثمانية، ومدلول تركي لدى العثمانيين وفي المصطلح الأوروبي.

فأمّا ألقاب السلاطين: لقد تعددت ألقاب السلطان العثماني فمنها:خان، خاقان، خاقان الخواقين، سلطان، سلطان السلاطين، خليفة روي زمين (خليفة مدبر العالم)، أمير المؤمنين، ظل الله في الأرض، خليفة ربع مسكون، شاه، باد شاه وتعني ملك الملوك، هنكار، خداوند كار، باد شاه جهان،

---

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٢٨، ٢٦١ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٥، ٧، ٢١، ٢٥، ٣٠، ٤٢، ٥٢-٥٤، ٦٤، ٦٦-٦٨، ٧١-٧٢، ٧٤، ٧٨-٧٩، ٨٢-٨٦، ٩١، ٩٣، ٩٦، ١٠٠، ١٠٤-١٠٥، ١٠٨، ١١١-١١٣، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٧-١٢٩، ١٣٣، ١٣٦-١٣٧، ١٤٠-١٤١، ١٤٣، ١٤٩، ١٦٠، ١٦٤، ١٦٩، ١٧١-١٧٢، ١٧٨، ١٨٥، ١٩٠-١٩٤، ١٩٧-١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٨، ٢١١-٢١٢، ٢١٥-٢١٧، ٢٢٩، ٢٣٤، ٢٤٠ -٢٤١، ٢٤٥، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٤-٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٣-٢٧٤، ٢٧٦-٢٧٨، ٢٨٠.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٣٦، ٢٧٧ .

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ١٣-١٤، ٢٢، ٢٢٢، ٢٣٧، ٢٤٢، ٢٥٧، ٢٨٥.

عالم بناه، ذات شاهانه، ذات أقدس همايون، قيصر، قيصر الروم، مليك الغزاة. وكان العثمانيون يسمونه غالباً باد شاه، و أمّا الأوروبيون فيسمونه التركي الكبير، أو سلطان، و يسميه العاملون في السراي (القصر)هنكار أو خنكار، و لقبه الرسمي: شوكتلو، وقد يضاف إلى ألقابه شوكتلو عظمتلو، جلالتلو، وكان أقصر ألقاب الاحترام المبذولة له، أفنديمز أي سيدنا، وبصفة أكثر رسمية: ذات شاهانه لري، وذات همايونلري، وشوكتمئابلري، وإذا كان الذي يخاطبه من عامة الناس أو من المقربين إليه يقول له: باد شاهم أو هنكارم، وكانت أمه تخاطبه بكلمة: أرسلانم أي يا أسدي، وأمّا لقب شوكتلو أي صاحب الشوكة فهو لقب رسمي خاص بالسلطان العثماني فقط، ولا يستعمل لأي حاكم آخر في العالم[١]. ويضاف إلى تلك الألقاب: خليفة الله وهو لقب اتخذه السلطان مراد الأول بعد فتح أدرنة ٧٦١هـ/ ١٣٦٠م، وسلطان البرين والبحرين، ثم بعد انضمام الحجاز للعثمانيين ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، لقب بـ : حامي الحرمين الشريفين، وحامي حمى الحرمين الشريفين، وكان العثمانيون يشددون على اللقب الأخير لأنه أحد مصادر شرعيتهم في عيون رعاياهم من المسلمين سواء أكانوا تحت سيادة الدولة العثمانية أو خارجها. ثم اتخذوا لقب خليفة في عام ١١٨٨هـ/١٧٧٤م[٢]، بعد معاهدة كجك قينارجة في عهد السلطان عبد الحميد الأول وتراجع استعماله بعد ذلك، ثم ظهر مرة أخرى بعد نحو مئة عام في عهد السلطان عبد الحميد الثاني (١٨٧٦ - ١٩٠٩م). ويناقش محمد مقصود أوغلو مسألة الخلافة عند العثمانيين فيرى أنهم اتخذوا لقب خليفة من بداية تاريخهم تأسيساً على أنهم ورثة السلاجقة، والسلاجقة ورثة العباسيين في الحكم، ويورد شواهد متعددة على اتخاذ العثمانيين لقب خليفة وبالتالي فإن الأمر ليس كما يشاع أنهم ادعوا الخلافة بعد ضمهم لبلاد الشام ومصر والحجاز، أو أن الأمر والإدعاء جاء منذ عام ١١٨٨هـ/١٧٧٤م[٣]، ولكن مع الإقرار بأن العثمانيين قد حققوا قوة وسمعة عاليتين منذ فتح القسطنطينية في عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م، لكن لايتوفر بين أيدي الباحثين ما يؤيد هذا القول باستعمال العثمانيين للقب

(١) السعيد، أحمد : **التيارات القومية والدينية في تركيا المعاصرة**، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م، ص١٦، سيشار إليه تالياً بـ: أحمد السعيد: **التيارات القومية**؛أوزتونا : **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ٢، ص ٢٧٢-٢٧٣؛ الشناوي عبد العزيز محمد(ت١٤٠٦هـ/١٩٨٦): **الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها**، ٤أجزاء، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠-١٩٨٦م، جـ١، ص٢٤٤. سيشار إليه تالياً بـ : الشناوي: **الدولة العثمانية**.

(٢) الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص٢٤٤-٢٤٥ ؛

Hourani, Albert: **The Ottoman Background of the Modern Middle East**, University of Essex, Carreras Arab Lecture,Longman,1969,p.7,Subsequently will be cited as: Hourani, **The Ottoman Background**.; Maksudoglu, Mehmet: **Osmanli History 1289–1922,Based on Osmanli Sources**, International Islamic University Press, Malaysia ,1999, pp. xxxvif.,23ff,260, Subsequently will be cited as: Maksudoglu: **Osmanli History**

(٣) Maksudoglu: **Osmanli History**, op. cit.

الخلافة بالمعنى السياسي والديني قبل عام ١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م .

وأمّا أسماء الدولة العثمانية: أطلق عليها في مبتدأ أمرها لقب إمارة(١)، ودُعي أميرها بلقب صاحب بُرسا، وخاطبه السلطان المملوكي قائلاً:" صدرت هذه المكاتبة إلى المجلس السامي الأميري أورخان...(٢)"، ولكنها عرفت بعد ذلك بعدة أسماء فأطلق عليها اسم:" دولت علية" أي الدولة العلية، وسلطنت سنيّة أي السلطنة السنية، ويرى الشناوي أنها بعد أن توسعت في قارات العالم القديم عرفت باسم: إمبراطور لق عثمانلي، أي الإمبراطورية العثمانية، ودولت عثمانلي أي الدولة العثمانية، وتلفظ عصمانلي، ويرى الشناوي أن العثمانيين قد ارتاحوا إلى اللقبين الأخيرين لاحتوائهما على لقب عثمانلي، الذي يشير إلى اسم مؤسس الدولة عثمان الأول، الذي سميت الأمة والدولة باسمه، و صار المثل الأعلى للحاكم المسلم الغازي (أي المجاهد في سبيل الله)، والمتقشف في حياته الخاصة(٣)، إن هذا الرأي صحيح فيمايتعلق بالاسم دولت عثمانلي حيث يفخرون بانتسابهم إلى عثمان كونه أول أمير من الأسرة أكد استقلاله التام بعد انهيار دولة سلاجقة الروم(٤)، كما أن صفة عثماني، لا تركي، هي الصفة المفضلة لدى أبناء الدولة، وصار على كل من يتولى السلطنة أن يتقلد سيف عثمان الغازي، وصارت الأسرة جميعها ترى السيادة وليس أفراداً معينين(٥).لكن هذا الارتياح قد لا يكون كذلك فيما يتعلق باسم إمبراطورية فهذا يحتاج إلى مناقشة كما يتضح تالياً: فهذه التسمية تبرزها الكتابات الأوروبية، ومنها الإنجليزية، فيعبر عن ذلك بلفظ (The Ottoman Empire)، فعند مراجعة الوثائق العثمانية، ومراسلاتها الرسمية والمعاهدات العثمانية مع الدول الأخرى إضافة إلى الكتب التي وضعت خلال العهد العثماني من قبل مؤرخيها الرسميين يلاحظ أن هذا المصطلح غير مستعمل البتة(٦)، ولم يكن عدم الاستعمال ناجماً عن جهل به ويمحتواه، بدليل

---

(١) ابن فضل الله العمري، أحمد بن يحيى (ت ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩م): **التعريف بالمصطلح الشريف**، جزءان، دراسة وتحقيق سمير الدروبي، منشورات جامعة مؤتة، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، مؤتة، الكرك، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ج١، (النص العربي)، ص٥١، سيشار إليه تالياً بـ: ابن فضل الله العمري: **التعريف بالمصطلح الشريف**.

(٢) **المصدر السابق**: ص٥٣ .

(٣) الشناوي: **الدولة العثمانية** ، جـ١، ص١١؛

Maksudoglu: **Osmanli History** , pp. xxvif., 255ff.

(٤) مصطفى، أحمد عبد الرحيم: **في أصول التاريخ العثماني**، الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، القاهرة، (١٩٨٦م/ ١٤٠٦هـ)، ص٣١، سيشار إليه تالياً بـ: مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني** ؛

Maksudoglu **: Osmanli History** , pp. xxvif.,258.

(٥) **المرجع السابق**: ص٣١؛ حوراني، ألبرت: **الأسس العثمانية للشرق الأوسط الحديث، محاضرة عربية لشركة كاريراس**، ص١٠، جامعة اسكس، لونجمانز، ١٩٦٩، سيشار إليه تالياً بـ: حوراني: **الأسس العثمانية** ؛

Hourani: **The Ottoman Background** ,p7; B. Lewis, **The Emergence of Modern Turkey**, 2nd edit., London, 1968, p.2, Subsequently will be cited as: Lewis: **The Emergence of Modern Turkey** .

(٦) Maksudoglu: **Osmanli History** , pp. xxxvif.,255ff.

أنهم استعملوه للدول التي تستخدمه في ألقابها الرسمية، كالإمبراطور الألماني، والإمبراطور الفرنسي، والإمبراطور النمساوي(١)، وقد ورد هذا الوعي في وثائق عديدة منها معاهدة باريس ١٢٧٢هـ /آذار ١٨٥٦م، وتعديلاتها في لندن لسنة ١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م، إذ تذكر التعديلات الألقاب الرسمية لحكام الدول المتعاقدة بالقول : "إن الأطراف المتوافقة هي دولتنا العلية، وجلالة إمبراطور ألمانيا وملك بروسيا، وجلالة إمبراطور النمسا وملك بوهيميا وهنغاريا، وسيادة الرئيس التنفيذي لحكومة جمهورية فرنسا، وجلالة ملكة المملكة المتحدة لبريطانيا العظمى وأيرلندا، وجلالة ملك إيطاليا، وجلالة إمبراطور عموم الروسيا(٢)"، وكان قد أشير في معاهدة باريس فرنسا (الفرنسيس)، وسلطان البلاد العثمانية(٣)، كما ترد هذه الألقاب في مؤتمر برلين لسنة ١٢٩٦هـ / ١٨٧٨م(٤). ويشير مقصود أوغلو أنه عند مراجعة الأصناف المختلفة لوثائق الدولة العثمانية وكتاباتها الرسمية لم يعثر على لفظ إمبراطور للتدليل على لقب الحاكم العثماني، ولا وجود للفظ إمبراطورية للدلالة على الدولة العثمانية، وإن كان وجد هو: الدولة العلية أو السلطنة السنية(٥)، وعند مراجعة كتاب فريدون بك لم يعثر على أي استعمال للفظي إمبراطور وإمبراطورية فيما يخص الألقاب العثمانية(٦)؛ وعلاوة على كل ما سبق فإن لفظي إمبراطور وإمبراطورية لا ينطبقان على الدولة العثمانية وحكامها من حيث بنية الدولة وخصائصها، ونظرة السلطان لرعيته والرعية لسلطانها كما سيتبين من المناقشة لاحقاً(٧) .

وأما مدلول تركي لدى العثمانيين: كانت الدولة العثمانية ذات طبيعة مركبة ومميزة، فهي دولة أسرة حاكمة، الولاء الأول فيها لآل عثمان، كما أن الدولة كانت تركية بشكل ما ولكن ليس بصفة مطلقة، فالأسرة العثمانية من أصل تركي يعود إلى قبيلة قايي من الأغوز أو الغز التي انتسبت إليها أسرة السلاجقة، لذا كان بإمكانها استثارة الدعم القبلي عند الحاجة، واستمرت تستعمل بعض الرموز القبلية كأذناب الخيل التي استعملت دلالة على الرتب العسكرية العليا، وكانت لغة

---

(١) Ibid, pp. 257f.

(٢) Ibid, p. 259.

(٣) فريد بك المحامي، محمد: **تاريخ الدولة العلية العثمانية**، تحقيق إحسان حقي، الطبعة الأولى دار النفائس، بيروت ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٥١٣-٥١٤، سيشار إليه ثانياً بـ : فريد بك: **تاريخ الدولة العلية**.

(٤) **المصدر السابق**: ص٦٧٨-٦٧٩.

(٥) Maksudoglu: **Osmanli History**, pp. xxviff, 255f.

(٦) فريدون بك: **منشآت السلاطين**، جزءان، استانبول، الأول ١٢٧٤هـ، والثاني ١٢٧٥، صفحات متفرقة، سيشار إليه ثانياً بـ: فريدون بك: **منشآت السلاطين**.

(٧) انظر الصفحات لاحقاً؛ Maksudoglu: **Osmanli History**, pp.261ff; Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.2, 13.

البلاط وقيادة الجيش والإدارة تركية، لكن مع ذلك لم تكن الدولة تركية بالمعنى الجنسي (العرقـــي)، إذ ليس بالضرورة أن يكون خادم السلطان تركي الأصل وإن تكلم بالتركية، كما أن رعايا الـــسلطان الذين لا يتكلمون التركية لا يعدون أنفسهم غرباء عن الدولة التركية أو بمعزل عنها؛ يقول البـــرت حوراني :" في جميع مراحل التاريخ الإسلامي كان هناك دائماً شعور بالتمايز بين العرب والفـــرس والأتراك وهي الشعوب التي وقع على عاتقها مدار التاريخ الإسلامي . ولكن ليس هناك أي تمييـــز بينها قد يؤدي إلى تدمير ما بداخلهم أنهم جميعاً مسلمون ". وفي الواقع كان تمييـــزاً لغويـــاً وثقافيـــاً ولكنه ليس بحال من الأحوال تمييزاً عرقياً أو جنسياً"(١)كما يؤيد هذا الرأي برنارد لويس(٢).

وأخيراً، من الجدير بالذكر أن مدلول كلمة أتراك في المصادر العربية المعاصرة للفترة، بمـــا فيها مادة الغزي نفسه، تشير إلى الأتراك على أنهم حكام الدولة المملوكيـــة، وليـــسوا ســـلاطين آل عثمان، بينما تشير المصادر نفسها إلى العثمانيين باسم الأروام، جمع روم، بل إن الغزي يشير إلـــى ترقي مقام إبراهيم بن موسى الطرابلسي عند المماليك كونه يعرف اللسان التركي(٣).

وبناء على ما سبق فإنه لم يكن لاصطلاح عثماني أي مدلول قـــومي، إذ لا يعـــدو أن يكـــون الارتباط ارتباطاً بأسرة حاكمة مثله في ذلـــك مـــصطلحات الأمـــويين، والعباســـيين، والـــسلاجقة، والبويهيين، وقد كان العثمانيون حتى ق١٣هـــ/ ١٩م يعدون أنفسهم مسلمين أولاً، ثم اتجه ولاؤهـــم لآل عثمان كأسرة حاكمة ليس أكثر(٤). كما أن لفظ تركي، وتركيا وأتراك وهي مـــصطلحات وردت في الأدبيات العربية بتأثيرمن أوروبا تعني العثماني و الدولة العثمانية والعثمانيين، وهي بعيدة عـــن الدقة من حيث صياغتها ودلالاتها على العثمانيين حتى أواخر ق١٩م ، بل إن لفظتي تركي وأتراك كانتا تطلقان عند العثمانيين على الأجناس التركية المتخلفة التـــي تقطـــن فـــي آســـيا، والتركمـــان، والأوزبك(Ozbegs)، وكان العثمانيون يتشبثون بلفظتي " عثماني وعثمـــانيون " اعتـــزازاً بعثمـــان مؤسس الدولة كما لوحظ سابقاً، واستعلاءً على تلك الأجناس الأسيوية و المتبربرة في نظرهم، كمـــا

---

(١) حوراني: **الأسس العثمانية**، ص١٠-١١؛ Hourani: **The Ottoman Backgroun d**,p7.

(٢) Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.2.

(٣) انظر: ابن طولون، محمد بن علي (ت ٩٥٣هـــ/١٥٤٦م): **إعلام الورى بمن ولي نائباً من الأتـــراك بدمـــشق الـــشام الكبرى**، تحقيق محمد أحمد دهمان،الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ص٢٩-٢٢٦ فيما يتعلق باسم المماليك، ص٢٢٧-٢٦٤فيما يتعلق بالعثمانيين ونعتهم بالأروام،سيشار إليه تالياً بـ : ابن طولون: **إعلام الورى**؛الغزي: **الكواكب الـــسائرة**، جـــ١، ص١١٢.

(٤) مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني**، ص٣٢؛ حوراني: **الأسس العثمانية**، ص١١؛ أحمد السعيد: **التيـــارات القوميـــة**، ص٢٣-٣٨؛

Hourani: **The Ottoman Background**, p7f; Maksudoglu: **Osmanli History**, pp.261ff;Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.2.

أطلق العثمانيون لفظ تركي على الفلاح العثماني الجاهل، أو أحد سكان قرى الأناضول بمعنى الجلف أو الخشن من باب السخرية والتحقير[١]، وكان إطلاق نعت تركي على أحد العثمانيين في استانبول وغيرها من الحواضر العثمانية يعد إهانة لمن تطلق عليه، مع أن الجميع يتحدث اللغة التركية، وقد يخرجون من هذا الحرج اللغوي بأن يسموا اللغة التركية باللغة التركية العثمانية[٢]. ولم تأخذ كلمة تركي معنى عرقياً متباهياً إلا مع أواخر ق١٩م، ثم استقر هذا المعنى بعد قيام الجمهورية التركية الحديثة[٣].

وأمّا نظرة الأوروبيين إلى دولة آل عثمان: لقد كانت نظرتهم إليها دينية، وأنها تمثل دولة الفتوح الإسلامية، واستمرار الهجمة الإسلامية ضدهم، حيث تتوسع دار الإسلام على حساب دار الكفر؛ لذلك نجدها ما فتئت تعقد المحالفات، وتجرد الجيوش وتضع الخطط طيلة تاريخ الدولة العثمانية[٤]. وقد أورد شكيب أرسلان(ت١٣٦٦هـ/١٩٤٦) في تعليقه على كتاب **حاضر العالم الإسلامي** للمؤلف لوثروب ستودارد (١٩٥٠م) (Lothrop Stoddard) أن الدول الأوروبية وضعت نحو مئة مشروع لتقسيم الدولة العثمانية ومواجهتها(وهو ينقل معلوماته عن المصادر والمراجع الأوروبية وقد بثّها في ثنايا تعليقه، وليس من العربية)[٥]، وليس ما عرف بالمسألة الشرقية أومسألة الرجل المريض إلا أحد هذه المشروعات[٦]، من هنا فلا عجب أن يكون معنى لفظ أتراك (Turks)

---

(١) الشناوي: **الدولة العثمانية** جـ١، ص١١-١٢؛ Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.1–2, n1–2, p. 2.

(٢) الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٢؛ مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني**، ص٣٣.

(٣) الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٣؛ أحمد السعيد: **التيارات القومية**، ص٢٣-٣٨.

(٤) الشناوي: **الدولة العثمانية**، ص١٤-١٨.

(٥) التعصب الأوربي أم التعصب الإسلامي، الأول هو الألد بشهادات شهود من أهله، ومائة مشروع لتقسيم تركيا. في كتاب ستودارد، لوثروب(ت١٣٧٠هـ/ ١٩٥٠م) (Lothrop Stoddard): **حاضر العالم الإسلامي**، ٤ أجزاء في مجلدين، نقله إلى العربية **عجاج** نويهض (ت ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، وفيه فصول وتعليقات وهوامش مستفيضة عن دقائق أحوال الأمم الإسلامية وتطورها الحديث، **بقلم** شكيب أرسلان(١٣٦٦هـ /١٩٦٦م)، الطبعة الرابعة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٣م. مج٢، جـ٣، ص٢٠٨-٣٤٢، سيشار إليه ثانياً بـ: ستودارد: **حاضر العالم الإسلامي** .

(٦) انظر : زين، نور الدين زين: **الصراع الدولي في الشرق الأوسط وولادة دولتي سوريا ولبنان**، الطبعة الثانية، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٧م، ص٢٢-٥٩، سيشار إليه ثانياً بـ: نور الدين زين: **الصراع الدولي**؛ M.E Yapp: **The Making of The Modern Near East, 1972–1923** , 1st. Published, Long man, The Essex, 1987, PP. 47–96, Subsequently will be cited as Yapp: **The Making of the Modern Near East**.

في معجم أكسفورد للغة الإنجليزية المعد على أسس تاريخية يقابل في أحد معانيه لفظ مسلم، وجاء في المعنى السياسي للكلمة في المعجم:"عضو في الجنس المهيمن في الإمبراطورية العثمانية، في المراحل الأولى تدل على السلاجقة، ثم على العثمانيين من بعدهم ابتداء من سنة ١٣٠٠م، وأحياناً أي مواطن يخضع لحكم الترك أو السلطان التركي، ولكنها في العادة تقتصر على المواطنين المسلمين" وتطورت معاني هذه الكلمة منذ العصر الوسيط فأطلقت في عام ١٤٨٢م على سلطان الأتراك، (بايزيد الثاني) ومنذ عام ١٥٤٨م صارت تعادل مدلول مسلم، (١) وظل لفظ الترك يستعمل أجيالاً طويلة على لسان الغربيين مرادفاً للمسلمين، ولا يزال لفظ الترك على ألسنة عامة الشعوب البلقانية مرادفاً وعلماً على المسلمين(٢).

وأخيراً فقد كانت **المُواطنة** في الدولة العثمانية تقوم على أساسين اثنين هما :بما أن العالم وفقاً للفهم الإسلامي ينقسم إلى دارين : دار الإسلام ودار الحرب، يكون أساس التمييز دينياً أو على أساس الملة، وقد انقسم مواطنو الدولة إلى مسلمين، وغير مسلمين (أهل ذمة)، كما أن المسلمين ينقسمون بدورهم إلى قسمين: أحرار وعبيد، والأحرار هم المسلمون الذين لا يدخلون في سلك الوظيفة الإدارية والعسكرية العثمانية، كما أن الهيئة الدينية الإسلامية الحاكمة تندرج في سلك الأحرار، وكل من عدا السلطان والأسرة العثمانية الحاكمة من سلك الموظفين عبيد للسلطان، ولا يجد العبيد غضاضة بأن ينعتوا بعبيد السلطان بل إنهم يفخرون بهذا النعت ويزدهون به(٣). من خلال العرض السابق يتبين أن الأساس العرقي للدولة العثمانية معدوم ، وأن الانتساب يكون للإسلام أولاً، ثم إلى السلطان، وعليه فإن لفظي رومي وأروام يقابلان ويكافئا لفظي عثماني وعثمانيين، من قبل مجيء العثمانيين إلى الوطن العربي ومن بعده .

كيف بدت بلاد الروم من خلال ما ورد من مواقع في ثنايا التراجم؟ لقد أمكن رصد نحو اثنين وأربعين موقعاً ومدينةً عثمانيةً، فضلاً عن ثلاثة مواقع عامة الدلالة . فأما المواقع والمدن التي رصدت فهي مرتبة على الحروف الهجائية كما يلي: آقصرا(٤)، أدرنه(٥)، أنته(٦)، استانبول

---

(١) نقد توقفت المسألة في الصفحات السابقة بشكل أوفي; **The Shorter Oxford English Dictionary**, PP.2382f;

(٢) صبري، مصطفى : **موقف العقل والعلم والعالم من رب العالمين وعباده المرسلين**، ٤ ج، المكتبة الإسلامية لصاحبها رياض الشيخ، (القاهرة؟)، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، جـ١، هامش١، ص٧٩-٧٨؛ سيشار إليه ثانياً بـ: مصطفى صبري: **موقف العقل** .

(٣) جب وبوون: **المجتمع الإسلامي والغرب**، دار المعارف، جـ١ ص٣٣، طبعة دار الكتاب، جـ٢، ص٢٨٧-٤٨٢؛الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص١١٩-١٢٠، ٢٤٣-٢٧٠، ٣٩٨-٤١٠ ؛ مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني**، ص١١٢-١١٤.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم : ١٢٠، ١٥٩ .

وأحياؤها بأشكال اسمها المختلفة القسطنطينية وإسلامبول وغيرها [١]، أسكليب[٢]، أُسكوب[٣]، أزنكية[٤]، أزنيق (أزنيك)[٥]، أماسية[٦]، أنقرة (أنكوريه)[٧]، بارحصار[٨]، بالي كسري[٩]، بدليس[١٠]، بروسة[١١]، تكشار[١٢]، توقات (طوقات)[١٣]، تيرة[١٤]، ديار بكر[١٥]، ديمتوقة[١٦]، ذي

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١، ٦، ١٢، ١٥، ١٨، ٢٦، ٤٢، ٤٤، ٦٨، ٦٩، ٩٥، ١٠١ ، ١٠٧، ١٠٩، ١٣٠ ، ١٣٣، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٣_١٥٤، ١٥٧، ١٦٤، ١٧٢، ١٧٥، ١٨٥، ١٩٩، ٢١٤، ٢٤٤، ٢٨١ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٧، ٢٣٥ .

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقـم : ٢-٥، ٨، ١٠، ١٢، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٤، ٢٨، ٣٢-٣٣، ٣٩، ٤٢، ٤٦-٤٨، ٥١-٥٢، ٥٤-٥٥، ٥٧-٥٩، ٦١-٦٣، ٦٧-٦٨، ٧٠-٧١، ٧٥-٧٨، ٨٠، ٨٣-٨٤، ٨٦-٨٧، ٨٩، ٩١، ٩٣، ٩٥، ١٠٠، ١١٠، ١١٤، ١١٦، ١٢١، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٥، ١٤٨-١٥٢، ١٥٤، ١٥٧-١٥٨، ١٦٤-١٦٦، ١٧٠، ١٧٣، ١٨٠، ١٨٣-١٨٤، ١٨٦، ١٨٨، ١٩١، ١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢٠١، ٢٠٤-٢٠٦، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٢-٢١٤، ٢٢٧-٢٢٨، ٢٣٠-٢٣٣، ٢٤٠-٢٤١، ٢٤٤، ٢٥٢، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٢، ٢٦٤-٢٦٥، ٢٦٩، ٢٧١-٢٧٢، ٢٧٥، ٢٧٩ -٢٨٤، ٢٨٦-٢٨٧ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٨١، ١٥٠.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٧٠، ٩٥، ١٠٩، ١١٨، ١٧٥ .

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم : ١٧٣.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٦١، ٢٣٨ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣، ٢٩، ٣١-٣٢، ٣٤، ٣٧، ٤٧، ٥١، ٦١، ٦٩ ، ٩٢، ٩٩ ، ١٠٤ ، ١١٢، ١٣١، ١٤٦، ١٥١، ٢٠١، ٢٠٩، ٢٢٦ .

(٧) ترد في المصادر للدلالة على اسم واحد، انظر مثلاً: القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت٨٢١هـ/١٤١٨م): **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ١٤ جزءا نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، ومذيلة بتصويبات واستدراكات وفهارس تفصيلية مع دراسة وافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطابع كوستا تسوماس١٣٨٣هـ/١٩٦٣م، ج٥، ص٣٥٣؛انظر كذلك: جدول التراجم الملحق، التراجم رقـم: ٢٠، ٣٤، ٧٨، ١١٧، ١٣٩.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٥٣، ١٥٥ .

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٨١.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٢، ٨٦ .

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ٨، ٩، ١١، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥، ٢٨، ٣٧-٤١، ٤٣، ٤٦، ٤٩، ٥٤، ٥٨-٥٩، ٦٥-٦٦، ٦٨، ٧٦، ٩٣، ١٠١، ١٠٤، ١٠٦، ١١٥، ١١٨ ، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٤، ١٥٢، ١٥٤، ١٥٨، ١٦٣-١٦٤، ١٦٧، ١٧٢، ١٨٥، ٢٦٩ .

(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٦٧.

(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٤، ٦٥، ١١٩، ١٥٤، ١٨٣.

(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٠، ١٦٨ .

(١٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٠٢، ٢٨٤ .

القدر[١]، سامصون (صمصون)[٢]، ساميون[٣]، شروان[٤]، صونسوي[٥]، طاش كبري[٦]، طرابزون[٧]، قره صوه[٨]، قرمان[٩]، قسطموني[١٠]، قوجه[١١]، كرماستي[١٢]، كرمان[١٣]، كرميان[١٤]، كفة[١٥]، ماردين[١٦]، مرعش[١٧]، مغنيسيا[١٨]، مناستر[١٩]، نكسار[٢٠]، وديـن[٢١]، يكان[٢٢].

وكانت أكثر المدن ذكراً في التراجم هي: استانبول، ويبدو أن سبب ذلك كونها العاصمة الرئيسة للدولة، ومركز الحكم والإدارة، ومقصد الواردين من داخل بلاد الروم وخارجها. ثم مدينة بروسة أو بورسة أو بروصا، ويبدو أن سبب ذكرها الزائد كونها كانت عاصمة الفقهاء والعلماء في الدولة العثمانية منذ اتخاذ أورخان لها عاصمة وحتى نقل مراد الأول العاصمة إلى أدرنه بعد فتحها سنة ٧٦٢هـ/١٣٦١م، وصارت تدعى مدينة الغزاة أي المجاهدين، وكانت أدرنه هي المدينة الثالثة

(١٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٤.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٦٠

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٦، ٥٣ .

(٣)) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٨.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٠٣.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٦٧، ١٧٢ .

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٧٥، ٢٢٧ .

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٣٠.

(٩) انظرجدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٢، ٣٣-٣٤، ٥٧، ٩٣، ٩٨، ١٢٠، ١٤٢، ١٤٧، ٢٠٢، ٢٠٧ .

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٤٥، ٥٠، ١٣٤، ١٣٨، ١٤٨، ١٥٨ .

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣، ٤٠، ٤٩، ٦٥، ٧٦، ٩٤ .

(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٢.

(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٦٣، ٩٧.

(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٣٢.

(١٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٣.

(١٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٧٤.

(١٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٣٦، ١٨٧، ٢٠٢، ٢١٨ .

(١٨)) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٥١، ١٦٧ .

(١٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٢.

(٢٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤.

(٢١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٦.

(٢٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٤.

من حيث كثرة ورودها بين ثنايا التراجم، حيث كانت مقراً لكثير من الأُسر الإسلامية والإدارية كما كانت منطلقاً للغزاة، وبقيت كذلك حتى اتخاذ الفاتح إسلامبول عاصمة للدولة العثمانية؛ و يلاحظ ورود اسم حي الفنار[١] والنسبة إليه وهو من أحياء إسلامبول الرئيسة وهو مركزها التجاري بالدرجة الأولى، ثم هو مركز إقامة الواردين إلى عاصمة الدولة، حيث يجدون مأوى وإقامة جيدة فيه .

وأما المواقع العامة التي ذكرت في ثنايا التراجم فهي هجائياً كما يلي:الأناضول أو ولاية الأناطول أو الولاية الأناطولية[٢]، وبلاد الروم أو الروم[٣]، والروميللي أو ولاية الروملل[٤]. وبينما ينسب من لا تتوفر معلومات عن سكنه وأصله و مدينته أو جماعة ما من جماعات وأسر أو عائلات بلاد الروم إلى بلاد الروم، فإن من تتوفر عنه مثل تلك المعلومات ينسبون إلى أصولهم في إحدى الولايتين العثمانيتين الرئيسيتين قبل وصول العثمانيين إلى المشرق العربي والإسلامي في ق١٠هـ/ ق١٦م.

بناء الغزي لتراجم الروم ونقده لمحتوياتها: يقول النجم الغزي: عن طبيعة التراجم التي انتقاها في طبقاته الثلاث الأولى من القرن العاشر:" وإني طالما كنت أتشوق إلى تأليف كتاب يجمع تراجم المتأخرين من أهل المئة العاشرة من العلماء الأنجاب، فلم أجد من تعرض لهذا المعنى أو دخل في هذا الباب، غير أن الشيخ المحدث النحوي شمس الدين محمد بن طولون ألّف كتاباً جمع فيه تراجم طوائف من أواخر المئة التاسعة، وأوائل المئة العاشرة ... ووقفت له أيضاً على الجزء الثاني من تاريخه الذي جعله لحوادث الزمان، وسماه بمفاكهة الإخوان[٥]"، ثم يذكر مؤرخين آخرين، وينقد أعمالهم[٦]، ثم يقول:" فدعاني ذلك إلى تأليف هذا الكتاب فجمعت فيه من تراجم القوم، ما يغلو في السَّوم"، ثم يعدد الذين ترجم لهم فيقول : مما يدخل في تراجم الأعيان أو تواريخ مواليدهم أو وفياتهم بحسب الإمكان، من أهل القرن المذكور من العلماء الأعلام بدمشق المحروسة، وحلب

---

(١) يعود أصل التسمية إلى كونها تحوي برج مراقبة، ومنارة لإرشاد السفن والكلمة من أصل يوناني (phanari)؛ انظر: Babinger, **Mehmed the Conqueror**, p.213.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨، ١٠، ٥١، ٦٦، ٧٦، ٨٠، ٨٩، ١١٠، ١٥٤، ١٩٥ .

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨، ١٠، ٥١، ٨٠، ١٥٦، ٢٠٤، ٢٠٩ .

(٤) انظرجدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٦، ٥٠، ٥٣، ٥٦، ٦٤، ٦٧، ٧١، ٧٤، ٧٦، ٧٩، ٨٥، ٨٧، ٩٦، ٩٨، ١١٣، ١٢٢، ١٥٤، ١٦٠، ١٧٦، ١٨٩، ١٩٤، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢١٠، ٢١٧، ٢١٩، ٢٣٤، ٢٤٣، ٢٥٠-٢٥١، ٢٥٣-٢٥٦، ٢٦٠- ٢٦١، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٧٤، ٢٨٥ .

(٥) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥-٦، نشر محمد مصطفى زيادة كتاب ابن طولون بعنوان : **مفاكهة الخلان في حوادث الزمان**، جزءان، القاهرة، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.

(٦) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٥-٦.

وغيرها من بلاد الشام، ومن علماء القاهرة والحرمين الشريفين حسبما تيسر لنا مع التحري والاجتهاد في كل مقام، وضمت إلى ذلك نبذة من تراجم أعيان التخت العثماني، ووفيات أعيان الملك السلطاني، ممن اتفقت وفياتهم فيما حدد من الزمان(١)...".

وقال في مقدمته للطبقة الرابعة، " أمّا بعد فهذا ذيل على كتابي المسمى بالكواكب السائرة بمناقب أعيان المائة العاشرة... وكانت طبقة الأعيان المندرجين رابعة لطبقات ذلك الكتاب(٢)". من هنا يتضح أن الغزي بقي سائراً على منهجه في كتابه الأول في اختيار تراجمه، ويتضح أيضاً، أنه يترجم للأعيان في عصره، سواء في كتابه الأول أو الثاني، وقد نعت أهل طبقاته بأعيان المئة العاشرة(٣)، وأعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر(٤).

وقد انتقى تراجمه من مصادره سواء السابقة عليه أو المعاصرة له، أو ما وعاه هو بنفسه وعاينه فيقول: فانتقيت منه ما دخل في شرط كتابي من تراجم الصالحين الأنجاب(٥)...، ومشاهير الأولياء والعارفين(٦).

وتبين التزامه أيضاً بالانتقاء حين يقول:" واعلم أني لا ألتزم استقراء جميع الأعيان، ولا الاستقصاء في استيفاء أماثل تلك البلدان، لكني لا أترك ذكر أحد بلغني وجوده في هذه الأزمان(٧). وقد بر الغزي بوعده حين ترك عدداً من الحروف خالية من التراجم(٨)أو ذكر فيها ترجمة واحدة أو اثنتين(٩)، لأنه لم يصل إليه من هو أهل ليسجل في كتابه، وهذه ميزة نقدية تنقلنا إلى السؤال التالي.

هل مارس الغزي النقد عند اصطفائه تراجمه للروم وكيف نظمها؟ لقد مارس الغزي النقد كما

(١) الغزي: **الكواكب السائرة** ،جـ١، ص٥-٦ .

(٢) الغزي: **لطف السمر**، جـ١ ص٣-٤ .

(٣) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١ ص٧ إضافة إلى صفحة العنوان.

(٤) الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٣، إضافة إلى صفحة العنوان.

(٥) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٦.

(٦) **المصدر السابق**: جـ١، ص٦-٧.

(٧) **المصدر السابق**: جـ١، ص٧.

(8) **المصدر السابق**: جـ١، حرف الثاء، ص١٦٨، حرف الضاد، ص٢١٥، حرف الطاء، والظاء، ص٢١٦، حرف الهاء، ص٣١٣، جـ٢، حرفا التاء والثاء، ص١٣٠، حرف الذال، ص١٤٣، حروف الضاد، والطاء، والظاء، ص١٥٤، حرف الغين، ص٢٣٨، جـ٣، حرفا التاء والثاء، ص١٢٨، حرف الذال، ص١٥٢، حروف الضاد، الطاء، الظاء، ص١٦١، حرف الكاف، ص٢٠٣، حرف اللام، ص٢٠٣، حروف الهاء، الواو، اللام، ص٢١٨؛ الغزي، **لطف السمر**، جـ١، حرف الثاء، جـ٢، حرف الذال، حرف الضاد، حرف اللام.

(٩) انظر مثلاً: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، حرف التاء، ص١٦٨، حرفا الدال والذال، ص١٩٢-١٩٤، حرف الضاد، ص٢١٥، حرف الظاء، ص٢١٦، حرف الغين، ص٢٩٢، حرف اللام، ص٣٠١-٣٠٢.

ذكر سابقاً منذ البدء، وقد صرّح هو نفسه بذلك في نقده لأعمال مصادره وتراجمه كما سيرد ذلك لاحقاً. وأمّا تنظيمه لتراجمه يلاحظ من خلال قول الغزي بعد نقده لمحتوى الترجمة:" وإني أعين اسم المترجم واسم أبيه، وبعض أجداده على ترتيب الحروف على حسب التيسير، و من لم أظفر باسم أبيه، جعلت الترجمة باعتبار الوضع الأخير، وأذكر اسم المترجم ولقبه وكنيته في الأكثر، وقد اقتصر على واحد منها حيث لم أطّلع على غيره ولم أعثر، وأحدد وقت الميلاد والوفاة في الغالب، وقد لا أظفر بتحديد ذلك، فأقربه بعبارات تناسب[١]" ويمكن توضيح بناء التراجم باختيار ثلاث تراجم إحداها لعالم، والأخرى لسلطان، والثالثة لأحد الوزراء أو الولاة مع ملاحظة أن محتوى الترجمة يختلف طولاً وقصراً حسب أهمية المترجم له.

فأمّا العالم فهو : أحمد بن شيخ زاده، فقد بدأ باسمه، ثم بنسبته إلى الروم، ثم كنيته، ثم أعلى وظائفه وهي القضاء، ودخوله إلى دمشق ثم الثناء عليه وذكر علومه، واستقامته، مع ذكر شيء من أخباره الحسنة ومواقفه الإصلاحية ونقده لعصره، ثم عن علاقته بالغزي، ثم علاقته بالولاة، ثم تنقله بالمذاهب، ثم تقاعده، ثم وفاته وورود خبرها إلى دمشق، ويلاحظ حرص الغزي فيها ذكر علاقته بالمترجم، وذكر أخباره الحسنة[٢]، وهذا يتفق مع سياسة الغزي بعرض سيرة مترجمه حيث يقول:" ومما اصطلحت عليه في هذا الكتاب، أني مهما وجدته من المكارم، لبعض أهل التراجم أثبته في ترجمته بالإيراد الجازم، ومن اشتهرت عنه الديانة، وذكر عنه شيء مما يخالف الصيانة، تركت نقله بالكلية، وذكرته بالصيغة التمريضية، أو نسبته إلى قائله وتبرأت من حقه وباطله، ومن ثبت عنه شيءٌ يخل بقبول روايته، أو اشتهر عنه ما يدعو إلى نفي عدالته، أشرت إلى حاله، ولم أستقص في التعيين، أو بينت بعض حاله منسوباً إلى بعض الناقلين[٣].

وأما المترجم الآخر، فهو السلطان سليم (ت ٩٢٦هـ/ ١٥٢٠م) بدأ بذكر اسم السلطان ونسبه حتى الجد الرابع، ثم يذكر ألقابه المفخمة، ثم ثناءه على بيت آل عثمان، ولقاءه بالجراكسة ويعيب الغزي عليهم هزيمتهم، ثم تحدث عن توليه السلطنة، بخلع والده لنفسه، ثم يختصر الحديث مشيراً إلى تمام الحديث عن الخلع في ترجمة بايزيد(أبي يزيد)، ثم يذكر صفاته الشخصية، وقوته، وثقافته، ثم علاقته بالشاه إسماعيل وهزيمته للشاه، ثم علاقته بالسلطان قانصوه وهزيمته له، ثم توالي تملكه للديار الشامية، ثم انحداره نحو مصر وعلاقته بالمماليك وشدة بأس السلطان مع عسكره ومع المماليك. ثم عن علاقة السلطان بالمتصوفة والعلماء، وأعماله العمرانية في بلاد الشام، ثم عودته

---

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**: جـ١، ص٧.

(٢) الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٢٩٦-٣٠٠.

(٣) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٧.

إلى القسطنطينية، ثم مرضه ووفاته، وكان في كل ذلك يعطي الصورة الحسنة عن السلطان سليم وأعماله(١)، ولكن يبدو من ثنايا النص منتقداً للسلطان سليم حين يذكر بالمكان الذي خلع فيه والده عن السلطة، وكأنما يريد القول: إن الله جازى السلطان بفعلته، وها هو يموت ولم تنفعه سلطة ولا دولة.

وأمّا المترجم الثالث فهو: درويش باشا بن رستم باشا الرومي، بدأ بذكر اسمه، وأهميته الوظيفية وعلاقته بالسلطة، ثم وظائفه بدمشق ومصر واليمن، ثم سيرته الحسنة بدمشق، وأعماله العمرانية بدمشق، وعلاقته بالغزي وأسرته، ثم مدح الناس له، ثم عزله عن دمشق وتوجهه إلى غيرها ثم موته ودفنه في دمشق، ثم تحقيقه لمكان وفاته، وموقف الناس منه عند دفنه وكان موقفاً حسناً، لدى العلماء ووجوه الناس والمتصوفة(٢). وهذا النهج يتفق مع ما مر سابقاً من تغاضيه عن سيئات المترجم لهم، وإشاعته لذكرهم الحسن، وهو ينطبق على التراجم الثلاث، وبذلك فالشكل العام للترجمة يبدأ باسم المترجم وأصوله وصفاته وطرف من أخباره وميلاده ووفاته.

وأمّا شمول التراجم المكاني فقد وضح سابقاً عند الحديث عن مدلول الروم وبلاد الروم عند الغزي(٣).

الفئات الرومية التي أرخ لها الغزي: لقد ترجم الغزي لنحو ثلاث وعشرين فئة، يأتي على رأسها تراجم العلماء، الذين ليس لدى الغزي تحديد لنشاطاتهم ومجالات اهتمامهم، إذ كان كل من ألف، ودرّس وأفتى وقضى وما شابه ذلك يمر في فئة العلمية(٤)، ثم السلاطين الذين في فترة طبقاته(٥)، والصدور العظام، وكبار وزراء السلاطين(٦)، والوزراء(٧)، والنواب والولاة في بلاد الشام وغيرها(٨)، والمفتين(٩)،

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**: جـ١، ص٢٠٨-٢١٢.

(٢) **المصدر السابق**: جـ٣، ص١٥٠-١٥٢؛الغزي: **لطف السمر** (مقدمة المحقق)، جـ١، ص١٣٩-١٤٨؛ الزواهرة: "اليمن واليمنيون"، ص٩١-٩٢.

(٣) الغزي: **لطف السمر**(مقدمة المحقق)، جـ١، ١٨٩-١٩١؛الزواهرة: "اليمن واليمنيون"، ص٩٢.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ٤، ٥، ٨-١٠، ١٢-١٤، ١٧، ٢٢، ٢٤، ٢٦، ٢٨-٢٩، ٣٢-٣٣، ٣٦-٤١، ٤٥-٤٦، ٤٩، ٥١-٥٨، ٦١-٦٣، ٦٥، ٦٨-٧٨، ٨١-٨٦، ٨٩، ٩١-٩٤، ٩٧-٩٨، ١٠٠-١٠٣، ١٠٥، ١٠٧-١٠٨، ١١٠، ١١٣، ١١٥، ١٢٢، ١٢٧، ١٣٥، ١٤١، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٧-١٤٨، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٧-١٥٩، ١٦٤-١٦٧، ١٧٢-١٧٥، ١٧٩، ١٨٣-١٨٤، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٤-١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢١١، ٢١٤، ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٤٢، ٢٤٨، ٢٦٤ .

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٨، ٤٧، ١٢٦، ٢٠٥ -٢٠٦، ٢٣٢، ٢٤١ ، ٢٧٩.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٢١، ١٦١، ٢١٣، ٢٣١، ٢٥٢، ٢٥٩-٢٦٠، ٢٧٠، ٢٧٢- ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٦-٢٨٧.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٥، ١٨٦، ٢٠٧، ٢٥٢، ٢٥٩، ٢٧٢.

(٨) انظرجدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٢٨، ١٥٧، ١٩٦، ٢٠٢، ٢٠٧-٢٠٨، ٢١٩-٢٢٠، ٢٢٣ -٢٢٤، ٢٣١، ٢٣٥-٢٣٧، ٢٤٠، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٤٩، ٢٥٢ -٢٥٣، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٧٠، ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٤، ٢٨٥-٢٨٧.

والقضاة[١]، وقضاة العسكر[٢]، وأئمة السلاطين ومعلميهم[٣]، والأشراف[٤]، ونظار الوقف وموظفيه[٥]، وخطباء المساجد[٦]، والمتصوفة والعباد والزهاد[٧]، وأمراء الحج[٨]، والعسكر[٩]، وأمراء التركمان ووجهائهم[١٠]، والدفتر دارين[١١]، والكتاب وموظفي الديوان[١٢]، والأطباء وأمناء المطابخ السلطانية[١٣]، والمنجمين[١٤]، والشعراء ومؤدبي الأطفال[١٥]، والمؤرخين[١٦]، والتجار[١٧]، وآخرين لم تعين وظائفهم حين ترجم لهم[١٨].

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم : ١٩، ٥٧، ٥٩، ٦١، ٨١، ٩٠، ٩٧، ١٠٤، ١١٠، ١٣١، ١٣٨، ١٥١-١٥٢، ١٦٨، ١٧٩، ١٨٧، ١٩٠-١٩٢، ١٩٧، ٢٠٣-٢٠٤، ٢١١-٢١٢، ٢٢٨، ٢٤٢، ٢٥١، ٢٥٧، ٢٦٢.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢، ٦-٧، ١١، ٣٢، ٤٢، ٥١-٥٣، ٥٦، ٦٢، ٦٤-٦٥، ٦٨-٦٩، ٧٤، ٧٦، ٧٩-٨٢، ٨٤، ٨٦-٨٨، ٩٣-٩٥، ١٠١، ١٠٧-، ١١٠، ١١٢، ١١٤-١١٥، ١١٨، ١٢٤-١٢٥، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٨، ١٤١، ١٤٥-١٥١، ١٥٣-١٥٥، ١٥٨-١٥٩، ١٦٤، ١٦٧، ١٧٢، ١٧٥-١٧٨، ١٨٥، ١٨٧-١٨٨، ١٩١-١٩٢، ١٩٤-١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٤، ٢١٧، ٢٢١-٢٢٢، ٢٢٨، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٥-٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨١-٢٨٣.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، رقم : ٣، ٨، ١٠، ٢٠، ٢٨، ٣٢، ٤٢، ٥١، ٥٦، ٥٨، ٦٥، ٦٨، ٧٦، ٨٩، ١١٠، ١٥٤، ١٧٨، ١٩٥-١٩٨، ٢٠٤، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٤، ٢٢٨، ٢٦٣، ٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨١، ٢٨٣.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٥، ١٤، ٢٠، ٥٠، ٦٦، ٦٩، ١٣٤، ١٤٤، ١٦٧، ١٨٣، ١٩٦.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٨.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٥، ٢٧، ٤٠، ١١١، ١١٤، ١٢٩، ١٤٢، ١٥٦، ١٦٩، ٢٤٣، ٢٧١ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٥، ١٠٢، ٢٠١.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٩، ١٦، ٢٩، ٣١، ٣٤، ٤٣-٤٥، ٤٨، ٨٤، ٩٢، ٩٦، ٩٩، ١٠٢، ١١٢-١١٣، ١١٧، ١١٥-١٢٠، ١٣٢، ١٣٦-١٣٧، ١٤٦، ١٤٨-١٥٠، ١٥٢، ١٥٦، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٦، ١٧٠، ١٧٤، ١٨١، ٢٠١، ٢١٥، ٢١٩، ٢٢٧، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٥٠، ٢٥٤، ٢٧٤.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٤٥، ٢٧١، ٢٨٥.

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢١، ١٨٢، ١٨٩، ٢٥٣، ٢٥٦-٢٥٨، ٢٦١، ٢٧١، ٢٧٦-٢٧٨، كانت(٢٧٧ترجمة عارضة)، ٢٨٠، ٢٨٤-٢٨٥.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٣، ٦٠، ٢٢٠.

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٨، ٥٦، ١٦٣، ٢١٦، ٢٤٠، ٢٥٣.

(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٠ -٣٣، ٣٩، ٢٢٩، ٢٣٩، ٢٥٩-٢٦٠، ٢٧١.

(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٦٧، ١٢٣، ١٨٠.

(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٣٩.

(١٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٠، ٢٢، ٤٠، ٤٣، ٤٦-٤٧، ٧٠، ٧٤، ٩٣، ٩٧، ١٠٦، ١٢٢، ١٢٤، ١٥٢، ١٥٥، ١٦٣، ١٧٩، ١٨٢، ٢٥٧ .

(١٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١٦٠، ٢٣٠، ٢٤٣.

(١٧) انظر جدول الترجمة الملحق، التراجم رقم : ١٨٩.

(١٨) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٤٠، ١٦١، ١٧١، ١٩٩، ٢١٨، ٢٢٦.

وأخذت تراجم العلماء النصيب الأوفى من بين تراجم الغزي في طبقاته الأربع، فالعلماء يمثلون رأس الأعيان، خاصة إذا كانوا من المشتغلين بالعلوم الشريفة، وهي علوم الدين والعربية، وقد كان العلماء والقضاة والمفتون والمتصوفة يتناوبون الوظيفة في الغالب، فقد تجتمع في الشخص الواحد جميع تلك الصفات، ولكن المؤيد من خلال التراجم هو أنهم جميعهم يعودون إلى العلم والتدريس عند العزل أو التقاعد في مدرسة أو مسجد أو زاوية، بل يلاحظ على أصحاب تلك التراجم أن السلاطين يخصصون لهم رواتب تقاعدية سواء عند العزل، أو عند التقاعد، وتختلف مقادير هذه الرواتب زيادة ونقصاناً حسب أهمية العالم و الدرجات التي وصل إليها في سلكه الوظيفي.

أما فئات السلاطين والصدور العظام والوزراء والولاة، وسائر الفئات الأخرى فقد كان الغزي يذكرها ويترجم لها من باب إدراكه لحق العصر، أو حق ولي الأمر، سلطاناً كان أم صدراً أعظماً، أم والياً، أو أنه يكتب عمن رآه من هؤلاء أو اتصل به، أو سمع عنه، أو قرأ عنه، أو كان له أثر في مسيرة السلطنة داخلياً أوخارجياً. لقد تبين من تراجم القضاة، وقضاة العسكر، أن القاضي كان يتعاقب على القضاء الواحد أكثر من مرة، كما كان يتنقل من ولاية إلى أخرى ضمن أملاك الدولة العثمانية، لكن أحداً من القضاة الكبار أو قضاة العسكر لم يعد إلى القضاء في فترة الطبقات موضع البحث إلى ولايات أقل شأناً، وقد يعودون للتدريس أو للمجاورة في الأماكن المقدسة في الحرمين الشريفين أو القدس الشريف، أو دمشق .

ويلاحظ أن الولاة الذين حفل بهم الغزي أنهم ولاة الطبقتين الثالثة و الرابعة، وهما الطبقتان القريبتان أو عاصرهما الغزي، وكان جميع أولئك الولاة ممن خدم في بلاد الشام أوخدم في غيرها سابقاً، أو لاحقاً، أو ممن أنشأوا عمارات وأوقافاً في بلاد الشام خاصة، والدولة العثمانية عامة، فنذكر تسلسل حياتهم الوظيفي حتى مماتهم .

وأما العسكر، فأغلب الذين ترجم لهم الغزي هم ممن كان له بهم احتكاك أو علاقة بدمشق أو غيرها و غالبيتهم كانوا من المعاصرين له .

مصادر الغزي عن الروم ونقده لها : تعددت مصادر الغزي عن الروم، وقد تم تتبع أخبارهم في تراجمهم التي أفردت في الجدول الملحق، وفي تراجم غيرهم ممن ورد في ثنايا تراجمهم خبر، أو حادثة لها علاقة بالروم، وقد تنوعت مصادر الغزي بين المصادر المكتوبة، و المصادر الشفوية، و الملاحظة المباشرة، كما تبين ذلك من تصريح الغزي في مقدمته للكواكب، ومن تعليقاته على بعض تراجمه في الطبقتين الثالثة، الرابعة، بعد ذكره لبعض المؤلفات التي أفاد منها كأعمال ابن طولون الصالحي، وبدر الدين العلائي الحنفي، والحمصي، يقول الغزي:" فدعاني ذلك إلى تأليف

هذا الكتاب معتمداً فيما أنقله على خطوط هؤلاء المشايخ، وعلى خط من يوثق به، ... أو على ما تلقيته من أفواه المعتبرين، أو أخذته عن الفضلاء البارعين"(١).

لقد أمكن رصد نحو ٩٠ إشارة لمصادره(٢)، بعضها تعددت مصادره فيها من مصدرين إلى أربعة(٣). كما رصدت نحو ٧٨ إشارة لمصادره عن الأروام في غير التراجم المخصصة لهم، ووردت في ثنايا نحو ٦٦ ترجمة، وتعددت مصادره في بعضها أيضاً كسابقتها، علاوة على ما جاء من خلال ما التقط من معلومات وردت في التراجم هنا أو هناك(٤).

يعد كتاب الشقائق النعمانية لطاشكبري زاده(٥)، الأكثر استعمالاً لدى الغزي في تراجمه عن الأروام، فقد أخذ مادة ٣٥ ترجمة من تراجم الروم عنه(٦)، ورصدت ٦ أخبار في تراجم غير

---

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥-٦

(٢) انظر جدول التراجم الملحق تراجم رقم: ٢، ٥-٦، ٨، ١٠-١١، ١٣، ١٧، ١٩-٢٢، ٤٥، ٤٧، ٥٠، ٥٣، ٥٥، ٦٤-٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٦، ٨٠-٨١، ٨٦، ٩٤، ١٠٢-١٠٤، ١٠٧، ١١٠-١١٢، ١١٤، ١١٨، ١٢٠-١٢١، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٨-١٣٩، ١٤٢، ١٤٥، ١٤٩-١٥٢، ١٥٥، ١٥٧-١٥٩، ١٦١-١٦٢، ١٦٥، ١٦٩، ١٧٢-١٧٣، ١٧٩، ١٨٥، ٢١٤، ٢١٩-٢٢٠، ٢٢٢، ٢٤٢، ٢٤٤-٢٤٥، ٢٤٨-٢٥٠، ٢٥٤، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٢-٢٦٣، ٢٦٥-٢٦٦، ٢٧٤-٢٧٦، ٢٧٨-٢٨٤، ٢٨٦-٢٨٧.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق تراجم رقم: ٢، ٤٧، ٥٠، ٨٠، ٨٦، ١٠٣، ١١١-١١٢، ١١٨، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٨، ٢٤٢.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٨٨-٣٥٣ ؛ الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص١٥٢-١٥٣، ١٥٤، ٢٦٣-٢٦٤جـ٢، ص١١-١٢، ٢٢-٢٣، ٣١، ٥٤-٥٥، ٧٧، ٩١-٩٢، ١٣٦، ١٣٨-١٣٩، ١٤٤، ٢٠٠، ٢٠١-٢٠٣، ٢٣٣-٢٣٤، جـ٣، ص١٩، ٧٧، ١٠٠، ١١١، ١١٩-١٢٠، ١٢٦، ١٤٨-١٤٩، ١٦٢، ١٦٤، ١٧١، ١٧٣-١٧٤، ١٧٧-١٧٨، ١٨٢-١٨٥، ١٩٤، ١٩٧، ٢٠٤-٢٠٥، ٢١٥؛ الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٦٦-٧٧، ٨٩-٩١، ١١٤-١١٥، ١٢٣-١٣٤، ١٩٧-١٩٨، ٢٥١-٢٥٢، ٢٧٤-٢٧٥، ٢٣٣-٢٣٤، جـ٢، ص٤٢٤-٤٢٣، ٤٩١-٤٩٢، ٤٩٨، ٥١١-٥١٣، ٥٢٧، ٥٣٠، ٥٤٣، ٥٥٨-٥٥٩، ٦٤١.

(٥) طاشكبري زاده: هو أحمد بن مصطفى بن خليل، أبو الخير، عصام الدين (ت ٩٦٨هـ/ ١٥٦١م) مؤرخ عثماني مستعرب، له عدة مؤلفات منها: **الشقائق النعمانية في علماء الدولة العثمانية**، وهو من مصادر الغزي الأساسية عن الروم. وله كتاب **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**؛ وهو في تصنيف العلوم وتقسيمها، ومراتب الأخبار في مناقب الأخيار وهو كتاب تراجم، وغيرها، ومما يستغرب له أن الغزي مع أخذه شطراً كبيراً من مادته عن الروم من كتاب الشقائق، لكنه لم يفرد له ترجمة، مع أنه أفرد لوالده مصطفى بن خليل ترجمة، ونعته بوالد مؤلف الشقائق، انظر: البوريني: **تراجم الأعيان**، جـ١، ص٧٣-٧٦؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب**، جـ٨، ص٣٥٢-٣٥٣؛ طاشكبري زاده: **مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم**، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، جـ١، ص٣-٧؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ١، ص٢٥٧؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ٢، ص١٧٧.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ٥-٦، ٨، ١٠-١١، ١٧، ١٩-٢٠، ٢٢، ٤٥، ٥٣، ٥٥، ٦٥-٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٦، ٨٠-٨١، ٩٤، ١٠٢، ١٠٤، ١١٠، ١١٢، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٨، ١٦١، ١٦٥.

الروم(٧). وقد كانت تخص الطبقتين الأولى والثانية.

وأما ثاني مصادره فهو ابن طولون(١)، فذكر له كتابين هما: **التمتع بالإقران**، وجمع فيه طوائف من تراجم أواخر المئة التاسعة وأوائل المئة العاشرة، والثاني كتابه الذي جعله لحوادث الزمان وسماه، **بمفاكهة الإخوان**(٢)، وهو يمتد في تراجمه حتى سنة٩٥١ هـ/ ١٥٤٤م، أي إلى ما قبل عامين من وفاة ابن طولون، وقد نشر الكتابان حديثاً. أخذ الغزي عن ابن طولون، ١٢ ترجمة من تراجم الروم(٣)، وأشار إليه في ١٤ ترجمة لغير الروم فيما يخص الروم(٤)، وهذه التراجم تخص الطبقتين الأوليين من طبقاته.

وثالث المؤرخين، رضي الدين ابن الحنبلي(٥)، في تاريخه الذي يسميه الغزي بـ : **در الحبب بتاريخ حلب**، وأخذ منه الغزي ١٤ ترجمة موزعة على الطبقات الثلاث الأولى، و ١٦ إشارة لتراجم غير رومية(٦).

وكان مصدر الغزي الرابع هو: **والده بدر الدين في كتابه: المطالع البدرية**(٧)، إذ أشار الغزي أنه

---

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٩٧، ٣٠١، ٣٠٣، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٧.

(١) هو محمد بن علي بن طولون الصالحي(ت ٩٥٣هـ/ ١٥٤٦م)، فقيه ومؤرخ دمشقي مخضرم، عاصر الدولتين المملوكية والعثمانية، ويبدو أنه لم يكن يميل إلى العثمانيين كثيراً، كما أنه ليس متحيزاً للمماليك. انظر: الغزي: **الكواكب السائرة** جـ١، ص٥، ج٢، ص٥٢-٥٤؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٢٩٨-٢٩٩؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٦، ص٢٩١؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ١١، ص٥١-٥٢.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ٥٠، ٨٠، ٨٦، ١١١-١١٢، ١١٨، ١٣٦-١٣٧، ١٥١-١٥٢، ١٥٧، ١٦٩.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، تراجم رقم : ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٨-٣٠٠، ٣٠٢، ٣٠٨، ٣١٠، ٣١٢-٣١٣، ٣١٥، ٣٢٠، ٣٢٧-٣٢٨.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢، ١٣، ٦٤، ٨٦، ١٠٣، ١٠٧، ١٣٩، ١٤٥، ١٥٥، ١٥٩، ١٧٢، ٢١٧، ٢٢٢، ٢٢٤.

(٥) هو محمد بن إبراهيم بن يوسف التاذفي رضي الدين أبو عبد الله المعروف بابن الحنبلي الحنفي(ت ٩٧١هـ/ ١٥٦٣م)، له عدة تصانيف منها: **مخائل الملاحة في مسائل الفلاحة، شرح المقلتين في مسح القبلتين، و تاريخه در الحبب في تاريخ حلب**، وغيرها. انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٦، جـ٣، ص٤٢-٤٣؛ البغدادي: **هدية العارفين**، ج٢، ص٢٤٨؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب**، جـ٨، ص٣٦٥-٣٦٦؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٥، ص٣٠٢-٣٠٣؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ٨، ص٢٢٣.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٨٩، ٢٩٤، ٢٩٧، ٣٠١، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣١١، ٣١٦، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٩-٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٦؛ نشرت الكتاب وزارة الثقافة السورية بتحقيق: محمود حمد فاخوري ويحيى عبارة، دمشق، ١٩٧٣م .

(٧) هو بدر الدين بن محمد بن محمد الغزي العامري الدمشقي(ت٩٨٤ هـ / ١٥٧٧م)، عالم بالفقه والأصول، والشعر، له ثلاثة تفاسير للقرآن الكريم، وله كتاب **المطالع البدرية في المنازل الرومية وجواهر الذخائر في الكبائر والصغائر** (نشر الرحلتين مهدي الرواضية في الإمارات العربية المتحدة، لم أتمكن من الإطلاع عليهما)، وغيرها، انظر:

أخذ عن والده تراجم أعيان الشيوخ الذين أخذوا عن والده وهو ملخص في جزء كتب فيه والده تراجم جماعة من طلبته والملازمين له[١]، أخذ النجم عن والده البدر معلومات عن ٧ تراجم رومية[٢]، وهي من تراجم الطبقتين الثانية والثالثة، وأمّا الإشارات في التراجم غير الرومية فهي ٥ إشارات[٣]، وهي من تراجم الطبقة الثانية.

وأخذ الغزي ٤ تراجم عن البدر العلائي[٤]، اثنتان في تراجم الروم[٥]، واثنتان في تراجم غيرهم[٦]، ويثني الغزي على علمه وفقهه، وتعود إشاراته جميعها إلى الطبقة الأولى حيث انتهى كتابه بسنة ٩٣٤هـ / ١٥٣٦م.

وأورد الغزي ٣ إشارات عن جده الرضي الغزي[٧] في تراجم الروم[٨]، إحداها في تراجم الطبقة الأولى، واثنتان من تراجم الطبقة الثانية.

وأفاد الغزي من تاريخ الحمصي[٩]، في ترجمتين، إحداهما من تراجم

الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص٣-١٠، ابن العمادي الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٤٠٣-٤٠٦؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٧، ص٥٩.

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٦-٧.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١١١، ١١٨، ١٢١، ١٥٠، ١٥٨، ١٧٧، ١٩٣.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٠٥، ٣١٣-٣١٤، ٣٢٤، ٣٢٧.

(٤) البدر العلائي: هو بدر الدين محمد بن عبد الله المصري المعروف بالعلائي الحنفي(ت ٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م)، صنف **تاريخ مصر بين٩١٧هـ - ٩٤٣هـ**، أورد الغزي عنه أكثر من إحدى وأربعين إشارة وامتدح علمه، لكنه مع ذلك لم يترجم له ضمن الطبقة الثانية من تراجمه، انظر : الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥، ٢٨، ٣٢، ٣٣، ٤٩، ٥٥، ٥٨، ٧٣، ٩٥، ٩٧، ١٠٨، ١١٢، ١٢١، ١٢٧، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٨، ١٦٤، ١٨٢، ١٨٣، ١٩٣، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٧، ٢١١، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٣٧، ٢٤٦، ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٨٤، ٢٩٢، ٣١١، جـ٢، ص٤؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٢٥٠؛ البغدادي: **هدية العارفين**، جـ٢، ص٢٣٧؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ١٠، ص ٢٤٨؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٧، ص١٠. و يذكره باسم محمد قرقماس السيفي الحنفي المصري.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢١، ٤٧.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٨٨، ٢٩٥.

(٧) الرضي الغزي: محمد بن محمد بن محمد الغزي العامري(ت ٩٣٥هـ/ ١٥٢٩م)، صنف عدة كتب منها: **جامع فوائد الملاحة في فوائد علم الفلاحة، وألفية في علم الهيئة، ومنظومة في علم الخط**، وغيرها، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**،جـ٢، ص٣-٦؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ،جـ٨، ص٢٠٩-٢١٠؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٧، ص٥٦.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ١٢، ١٥٠.

(٩) هو القاضي شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الحمصي الشافعي(ت ٩٣٤هـ/ ١٥٢٧م)، وعرف بالحمصي وبابن الحمصي، وهو مؤرخ وعالم ومحدث وفقيه شامي، وللحمصي عدة مؤلفات، منها: **تاريخه الكبير، وحوادث الزمان، ووفيات الشيوخ والأقران، وكتاب حوادث الزمان الذي يغطي الفترة ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م- ٩٣٠هـ/ ١٥٢٣م**، وقد عاصر الفتح العثماني لبلاد الشام ومصر وله رواية لا تقل أهمية عن روايات ابن طولون وابن إياس وابن زنبل عن الفتح العثماني، انظر: ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٢٠١؛ ليلى عبد اللطيف: **دراسات في تاريخ ومؤرخي مصر والشام**، **ص١٧٠-١٨٩**، ومما يستغرب له أن ليلى عبد اللطيف تذكر أن الغزي لم يترجم للحمصي، لكن الحقيقة أنه ترجم له في الجزء الثاني من كتاب الكواكب وحدد مولده بـ ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م، فقد أنها كانت في ١٩ جمادى الثانية سنة ٩٣٤هـ/ ١٥٢٧م، ويبدو أن خطأ الباحثة جاء من اعتمادها على **شذرات الذهب** الذي لم يشر إلى الغزي، وهذا

الأرواح(١)، والأخرى من تراجم غير الأرواح(٢). وكلتاهما من الطبقة الأولى. وهذا قليل إذا أخذ مجموع ما أخذه الغزي عن الحمصي إذ بلغت إشاراته منه نحو ٥٠ إشارة، جاء معظمها في الجزء الأول(٣)، وأشار في الجزء الثاني لحياته(٤)، وفي الجزء الثالث لأخذ بعض التلامذة عنه(٥).

وأخذ الغزي عن مؤرخ دعاه بأبي ذر(٦)، ترجمة واحدة من تراجم الطبقة الثالثة(٧)، كما أخذ عن القطب النهرواني(٨)، جزءاً من ترجمته للسلطان سليم الأول(٩). وأخذ

مخالف لطريقة ابن العماد الحنبلي حيث يعزو الأخبار لأصحابها غالباً ، فظنت الباحثة عند ذلك أن الغزي لم يتطرق له في الكواكب، ولو نظرت في كتاب المنجد: **معجم المؤرخين الدمشقيين**، ص٢٨٤، لكفاها ذلك مؤونة الخلل. الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥، ولا تتفق إشارة الغزي المذكورة عن المؤلف أن التاريخ يجنح للإيجاز والتقريب، مع ما ذكر من مؤلفاته، وما كتبته عنه ليلى عبد اللطيف.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٠.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٩٣.

(٣) الغزي: **الكواكب السائرة**، ج١، ص٥، ١٣، ٢٠، ٢٩، ٣١، ٣٥، ٣٦، ٤٩، ٥١، ٥٦، ٥٧، ٧٠، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ٨٥، ٩٤، ١٠٠، ١٠١، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٩، ١١٦، ١٢٠، ١٢١، ١٣١، ١٣٤، ١٤١، ١٤٥، ١٦١، ١٦٣، ١٧٠، ١٧٢، ١٨٤، ١٨٦، ١٩٦، ١٩٩، ٢١٢، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٤٠، ٢٧٨، ٢٨٥، ٢٨٦، ٣١٠، ٣١٥، ٣١٧، ٣٢٠ .

(٤) **المصدر السابق**: جـ٢، ص٩٧

(٥) **المصدر السابق**: جـ٣، ص١٨٢.

(٦) أبو ذر: هو أحمد بن إبراهيم بن محمد بن خليل الشيخ موفق الدين(ت ٨٨٤هـ/١٤٨٠م)، مؤرخ أصله من طرابلس الشام، ومولده ووفاته بحلب، ويقال له: سبط ابن العجمي كأبيه وجده، له عدة كتب منها: **كنوز الذهب في تاريخ حلب**، و **التوضيح لمبهمات الجامع الصحيح**، **ومبهمات مسلم**، وغيرها، انظر: الزركلي، **الأعلام**، جـ١، ص٨٨.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، ترجمة رقم ٢٢٠.

(٨) **قطب** المكي النهرواني: هو محمد بن أحمد بن محمد **ويعرف بقاضي** خان النهرواني ونقل النهرواني أيضاً (ت ٩٩١هـ/١٥٨٢م)، وهناك اختلاف حول سنة وفاته، كان ميالاً للروم، فقد عينوه مفتياً **بمكة**، واحترموه، انظر: محمد بن أحمد بن محمد قاضي خان محمود النهرواني، الهندي ثم المكي، الحنفي(٩١٧هـ/١٥١١م-٩٩١هـ/١٥٨٢م)، نشر حمد الجاسر كتاب : **البرق اليماني في الفتح العثماني**، دار اليمامة، الرياض، ١٩٦٧م. انظر: العيدروسي، عبد القادر بن شيخ (١٠٣٨هـ/١٦٢٨م): **النور السافر عن أخبار القرن العاشر**، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص٣٤٢-٣٤٧، سيشار إليه تالياً بـ : العيدروسي: **النور السافر**، ص٣٤٢-٣٤٧؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٤٢٠-٤٢٢؛ الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص٤٤-٤٨

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤٧.

الغزي عن عدد من مشايخه وآبائهم، ومنهم: شهاب الدين أحمد الطيبي[١٠]، وأخذ عنه ترجمتين[١١] من الطبقة الثانية والطبقة الثالثة. وهما ندرة إذا ما قيسا بعدد إشارات الطيبي في الكواكب التي بلغت نحو ٤٧ إشارة[١]. ويلاحظ أنه أخذ عن الشهاب أحمد وولده أحمد.

ومن مصادر الغزي، شيخه محب الدين الحنفي ووالده[٢]، وقد أخذ عنهما ١٠ إشارات، ٧ منها تراجم للروم[٣]، و٣ لغيرهم[٤]. وكان الروم من أبناء الطبقتين الثالثة والرابعة. بينما الإشارات في غير تراجم الروم من أبناء الطبقة الرابعة. وأخذ عن شيخه أحمد العيثاوي، إشارة واحدة، من تراجم الأروام، من الطبقة الرابعة، وأخذ عن والد شيخه العيثاوي[٥] من خط للشيخ اطلع عليه الغزي، ويلغ عدد التراجم التي أخذها الغزي من خط العيثاوي، ٤ تراجم[٦]، ٣ منها من الطبقة الثانية والأخيرة من الطبقة الرابعة. وأخذ من خط للشيخ يحيى النعيمي[٧]، إشارة واحدة من غير الروم[٨]. وأخذ إشارة واحدة من الشيخ عمر العقيبي[٩]، من

---

(١٠) شهاب الدين أحمد بن أحمد بن أحمد الطيبي(ت ١٤ رمضان ٩٩٤هـ/١٥٨٦م)، شيخ الغزي، وأما أبوه ويلقب بشهاب الدين أيضاً فقد توفي في (١٨ ذي القعدة ٩٧٩هـ/ ١٥٧٢م)، وقد وردت إشارات الغزي المتعددة عنهما من خلال قراءته لما كتب بخطهما، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص١١٤-١١٦.

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٣٠١، ٣٣٧.

(١) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٤٢، ٥٤، ١٠٩، ٢٤٢، جـ٢، ص١٦، ١٧، ٤٩، ٥٣، ٧٧، ٨٩، ٩٠، ٩٤، ١٤١، ١٧٧، ١١، ١٩٢، ٢٠٥، ٢٠٩، ٢٢٦، جـ٣ص١٣، ٢١، ٣٣، ٤٠، ٤٤، ٥٦، ٥٩، ٦٤، ٦٦، ٧٢، ٩٤، ١٠٩، ١١٢، ١١٩، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٤٣، ١٥٧، ١٥٩، ١٧٥، ١٨٦، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٣.

(٢) القاضي محب الدين: هو محمد بن تقي الدين القاضي محب الدين الحموي الشافعي الحنفي، (ت ٢٣ شوال ١٠١٦هـ/ ١٠ شباط ١٦٠٨م) شيخ الغزي، انظر: الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص١١٤.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١٧٩، ١٨٥، ٢٣١، ٢٤٢، ٢٦٣، ٢٧٩، ٢٨٠.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٣٣٩، ٣٤٣، ٣٤٥.

(٥) هو يونس بن عبد الوهاب بن أحمد أبو بكر العيثاوي (ت٩٧٦ هـ أو ٩٧٧هـ/١٥٦٨أو ١٥٦٩م)، والد الشيخ أحمد العيثاوي شيخ الغزي، له مواقف مع العثمانيين، وله تآليف منها: **شرح البغية وشرح الورقات، وشرح تصحيح المنهاج المسمى بالمغني** وغيرها، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة** ، ج٣، ص٢٢٣.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١١٤، ١٤٢، ١٥٧، ١٧٦.

(٧) هو يحيى بن عبد القادر النعيمي: محي الدين الشافعي(ت ٩٧٧هـ/١٥٨٩م)، أخذ عن والد الغزي في الفقه. وهو والد الشيخ أحمد خطيب أيا صوفيا، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص٢١٩-٢٢٠.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٣٦.

(٩) لم أعثر له على ترجمة في ق١١هـ، لكن يذكر عمر الحموي الإسكاف العقيبي من تلاميذ الشيخ علوان الحموي، انظر: الغزي، **الكواكب السائرة**، جـ٢، ص٢١٢، ج٣، ص١١٠، وبالرغم مما ذكر فقد أثار النجم إشارة الغزي لعمر العقيبي في تحريره لوفاة الحصكفي سنة ١٠٠٣هـ ونراه هنا يترجم لعمر العقيبي في الطبقة الثانية وأن عمر هذا توفي في عام

غير تراجم الروم(١٠). كما أخذ إشارة إلى الروم من محمد بن علي بن عطية بن علوان الحموي(ت ٩٥٤هـ/ ١٥٤٧م)(١)، إذ ذكر معلومات تتعلق بفتح السلطان لرودس(٢). كما أخذ عن تلاميذ المترجم لهم، حيث أخذ عن المولى محمد المعروف بالسعودي، قاضي حلب، معلومات عن أستاذه محمد أبي السعود العمادي الحنفي(ت٩٨٢ هـ/ ١٥٧٤م)(٣)، الذي التقاه الغزي وأخذ عنه طرفاً من أخبار المولى أبي السعود(٤).

واستقى الغزي نحو ٧ أخبار عن الروم(٥)، من خلال تراجم غير الروم من كتاب الشيخ عبد الوهاب الشعراوي، الطبقات(٦)، اثنتان منها في الطبقة الأولى، و٥ تخص الطبقة الثانية.

وأشير إلى أحد المترجم لهم، الشيخ أحمد خجا كمال(٧)، أنه صاهر الدمشقيين، وأن أخباره لديهم حسنة، ويمكن أن يؤخذ ذلك على محمل المعرفة المباشرة، حتى وإن كان بينه وبين الغزي نحو مئة عام من الوفاة.

ويمكن أيضاً الإشارة إلى أن الغزي كان يأخذ أخباره عن المترجم لهم من خلال مؤلفاتهم، كما هي الحال في ترجمة السلطان مراد خان(٨)، وترجمة محب الدين الحموي(٩).

٩٥١هـ/١٥٤٤م، لذا يبدو أن هناك خطأ ما لا نعرفه الآن، فقد يكون المصحح للتاريخ لدى الغزي شخص آخر بالاسم نفسه(عمر العقيبي)، وقد يكون شخصاً آخر وباسم آخر، ولكن لا يكون العقيبي المترجم له في وفيات عام ٩٥١هـ لأنه لا يمكن أن يؤرخ لوفاة شخص في المستقبل خاصة أن عمر هذا لم يعش في القرن الحادي عشر الهجري، علماً بأن الغزي يقرر أنه تحرر له بخط العلامة العقيبي، والعقيبي المترجم هنا ليس علامة بل هو أمي.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٣٢٧.

(١) انظر ترجمة الوالد ووالده في الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٢، ص٥٠-٥١؛ ص٢٠٦-٢١٣.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٣١٨.

(٣) انظر ترجمة الوالد ووالده في الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ٢، ص٥٠-٥١؛ ص٢٠٦-٢١٣.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٩.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٩٤؛ ٢٩٦؛ ٣٠٧؛ ٣٠٩؛ ٣١٢؛ ٣١٩؛ ٣٢٥.

(٦) هو: عبد الوهاب بن أحمد بن علي الحنفي الشعراني، ويقال الشعراوي(ت ٩٧٣هـ/ ١٥٦٥م)، من كبار المتصوفة في القرن العاشر الهجري/ السابع عشر الميلادي، له حوالي ٣٠ كتاباً، منها: الأجوبة المرضية عن أئمة الفقهاء والصوفية، والأنوار القدسية في معرفة آداب العبودية، ولواقح الأنوار في طبقات الأخيار، وله كتب التراجم المعروفة بالطبقات الكبرى والوسطى والصغرى، انظر: عبد الوهاب الشعراني الحنفي المصري، **لواقح الأنوار القدسية في بيان العهود المحمدية**، مقدمة المحقق، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص٩-١٠؛ الغزي، **الكواكب السائرة** ، جـ٣، ص ١٧٦-١٧٧؛ ابن العماد الحنبلي، **شذرات الذهب**، جـ٨، ص٣٧٢-٣٧٤.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١١١.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٧٩(حول محب الدين الحموي).

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٤٤ (ترجمة محب الدين الحموي).

ويبدو أن الغزي نفسه كان يكتب بين الحين والآخر شيئاً، فهو يقول: "ثم رأيت بعض تعاليق بخطي[١٠]. كذلك يلاحظ أن الغزي كان يكتب من خلال معرفته الشخصية أو لقائه مع المترجم لهم، أو معايشته لهم في زمن ما أو مكان ما. وقد وردت لديه تراجم لنحو ٢٣ رومياً[١١]، و٧ لغير الروم فيها إشارات وأخبار عنهم[١]. كما يلاحظ أن هذه التراجم والأخبار تخص الطبقتين الثالثة والرابعة، وهذا أمر طبيعي ومتوقع، إذ إن فترة حياة الغزي في التحصيل والطلب تبدأ مع أواخر الطبقة الثالثة وتستمر حتى وفاته مروراً بالطبقة الرابعة.

وأخيراً يذكر أن الغزي أسند بعض معلوماته إلى صيغتي الفعل المجهول هما: قيل، وحكي أو حكي إليّ، فأما بالنسبة لقيل فقد استخدمت في ٤ تراجم[٢]، واحدة في الطبقة الأولى، والثلاث الأخريات في الطبقة الثانية، كما استخدمت في ترجمتين لغير الروم في الطبقة الثالثة[٣]؛ وأمّا حُكي ففي ترجمتين فقط، إحداها من تراجم الروم من الطبقة الأولى[٤]، والأخرى لغيرهم من الطبقة الثالثة[٥].

هل كان لدى الغزي روح نقدية ؟ إن نظرة في مقدمة الكواكب من ناحية، وثنايا التراجم في الكواكب، ولطف السمر من ناحية أخرى تبين أنه كانت لديه مثل هذه الروح، فهو يذكر في مقدمة الكواكب: "ثم وقفت على قطعة صالحة من تاريخ العلامة شهاب الدين أحمد الحمصي ... الذي ضمنه من مهمات الحوادث والوفيات فإذا هو تاريخ عجيب، غير أنه سلك فيه مسلك الإيجاز والتقريب، فدعاني ذلك إلى تأليف هذا الكتاب فجمعت فيه من تراجم القوم، ما يغلو في السوم أو يحسن له الانتخاب، وتحريت فيه بقدر الطاقة والإمكان وجه الحق والصواب[٦]"، ثم يباشر بنقد أكبر لكتاب رضي الدين بن الحنبلي، فيقول :" وهو كتاب في مجلد ضخم ثخين، يشتمل على الغث والسمين، والتافه والثمين، وربما طول فيه بعض التراجم، بما لا تعلّق له بالمرام، وليس له بفن التاريخ التمام، وربما أكمل الأسماء لئلا يخلو الحرف من التراجم، بنقّاش، أو تاجر، أو مغن، أو مطنبر، أو عاشق، أو معمار، أو غيرهم من العوام، فانتقيت منه بعض تراجم أعيان كتابه... وأعرضت عمن لم يقع اختياري

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٤٤.

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢١٤، ٢٤٢، ٢٤٤-٢٤٥، ٢٤٨-٢٥٠، ٢٥٤، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٢، ٢٦٥-٢٦٦، ٢٧٤-٢٧٦، ٢٧٨، ٢٨١-٢٨٤، ٢٨٦-٢٨٧.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٣٢٩، ٣٣٩-٣٤٢، ٣٤٤، ٣٤٦، ٣٥١-٣٥٣.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢١، ١٠٣، ١٢٠، ١٦٢.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٩١، ٣٢٣.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٧.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٣٢٩.

(٦) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٥.

عليه ... لأني وضعت هذا الكتاب على أسلوب أهل الحديث والإتقان" ويتابع الغزي نقده... لابن الحنبلي في فحوى إحدى تراجمه لقاسم العجمي، حيث عد الغزي ابن الحنبلي مبالغاً ،في كشفه لحال القاضي قاسم العجمي ، إذ تجاوز ابن الحنبلي الحد ووضع رسالة ضده سمّاها: **القول القاصم للقاضي قاسم** . ويعلق الغزي على ذلك قائلاً:" وما كنت أذكر ذلك لولا تبجح فيه في تاريخه، وإلا فإن هذه الغيبة مما يتعلق به غرض شرعي، لا ينقطع حكمه بموت من يغتاب بجرح الرواة لا يجوز إثباته في الكتب الباقية على توالي الأزمان، لكن كان ابن الحنبلي، عفا الله عنه، قد التزم ألا يذكر في تاريخه أحداً حتى يذكر له شيئاً يحط من مقامه، وبلغني عن بعض العلماء الأخيار أنه قال: ليت ابن الحنبلي لم يؤلف هذا التاريخ، فإنه أوضح عن تجرئته على الناس، فيما الورع خلافه، ولولا هذا التاريخ لحسب الناس أنه من أهل الورع، والكف عن الخوض فيما لا يعنيه، ومن طالع هذا التاريخ من أوله إلى آخره وجد فيه العجب" ويتفق هذا النقد مع خطة الغزي في تعامله مع الهنات والأخبار السيئة التي يجدها لدى المترجم لهم عنده كما سيذكر لاحقاً(١).

يتضح مما ورد في الاقتباسين الأولين: مفهوم الغزي للتأريخ، أنه تأريخ للأعيان والخاصة، وإن ذكر العامة ليس من أغراض المؤرخين، وقد لوحظ ذلك من خلال التراجم التي حرّرها الغزي للروم(٢)، كما أنه طبق هذه الناحية حين ترك حروفاً خالية في كتابيه من التراجم، أو ترجم في بعضها لترجمة واحدة أو اثنتين(٣).

ومارس الغزي ناحية نقدية أخرى، حين التمس الأعذار لبعض تراجمه إن وجد فيها ما ليس يحمد، أو ذكره بالصيغة التمريضية، إن كان لابد من ذكر تلك الصفات غير الحميدة(٤). كذلك كان ينقد محتوى بعض التراجم فعندما عرضه لمعارضة أحمد باشا لموشح وضعه خضر بك قال الغزي بعد عرض الموشحين: "قلت: عجبت ممن يذكر أن هذا الموشح معارض بالذي قبله، فضلاً عمن يدعي معارضته به(٥). ونبه إلى وجود اسمين متشابهين باسم الياس الرومي وأنهما مختلفان وإن اشتركا في الاسم(٦).

---

(١) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٦، ج٢، ص٢٤٣.

(٢) انظر ما كتب حول الفئات التي ترجم لها الغزي أعلاه.

(٣) انظر ما كتب حول ممارسة الغزي للنقد عند اصطفائه لتراجم الروم أعلاه.

(٤) الغزي، **الكواكب السائرة** ، ج١، ص٧.

(٥) **المصدر السابق**، جـ، ص١٤٥-١٤٧.

(٦) **المصدر السابق**، جـ١، ص١٦٢.

كما نبه إلى وجود لقبين متشابهين هما باشا جلبي الروم[٧]. كما عبّر عن رأيه في إجراءات جان بردي الغزالي ضد العثمانيين، فهو يصفه بسخف الرأي، وهو ينقد العوام الذين فرحوا بإجراءات الغزالي بإبطال رسوم العثمانية، وهذا بعكس ما عليه عقلاء الناس. ويبدو أن انتقاده للغزالي، كونه لم يقدر عواقب الأمور، ولم يقدر قوة ابن عثمان، ومقدرته على سحقه وهذا ما حصل فيما بعد[٨]. ويلاحظ عرضه لروايتين مختلفتين حول الحدث، هما رواية المؤرخ ابن الحمصي، ورواية والد شيخه العيثاوي[١]، فبينما يذكر الأول السلب والنهب من قبل العسكر العثماني، فإن الثاني لا يذكر مثل ذلك، بل يذكر التزام العسكر بالأوامر بالامتناع عن النهب والسلب. كما يعلق على موقف السلطان قانصوه الغوري من الشاه إسماعيل الصفوي ومباطنته له ضد ابن عثمان، ويشكك بصحة إعلان الغوري أن هدفه من التوجه إلى حدوده الشمالية هو إصلاح الأمر بين الشاه إسماعيل والسلطان سليم الأول العثماني، ويبدو الغزي متشفياً بالغوري، حين يذكر أن الله رد كيده في نحره، ثم يمتدح آل عثمان ويدعو لهم بالتوفيق[٢]، كما يحاول الغزي، إضفاء الصفة المذهبية على توجه السلطان سليم ضد الشاه إسماعيل فيقول عن السلطان سليم، بعد عرضه للمراسلة بينه وبين الشاه.:" فكانت هذه القصة محركة للسلطان سليم خان، رحمه الله تعالى، إلى السفر إلى قتال شاه إسماعيل، وشجعته السنة، وأنهضه حب الشيخين إليه[٣]". ووصف الغزي المفتي صنع الله بالحماقة وعزل بسبب ذلك عن الإفتاء بالسلطنة لأمور أوردها في ترجمته[٤].

كما يتعرض الغزي لنقد بعض العادات التي سادت بين العلماء، فيعدد من صفاتهم الحسنة أنهم لا يتناولون المكيفات، ثم ينقد على الحسن البوريني: أنه ابتلي بأكل البرش، بعد أن كان معافى منه، مع أنه لم يكن يؤثر على ذكائه وفضيلته[٥]. كما تعرض لنقد العسكر والولاة وتصرفاتهم كما حصل مع حسن باشا شوربزي الذي تعرض للمصادرة والملاحقة والأمراض فيقول عنه:" ولعل هذا البلاء والشدة التي دخلت عيه في آخر عمره كانا كفارة لما كان عليه من الجبروت، ومعاملة فلاحيه ومن يليه

---

(٧) المصدر السابق، جـ١، ص ١٦٣.

(٨) المصدر السابق، جـ١، ص١٦٩-١٧٠.

(١) الغزي: الكواكب السائرة، جـ، ص ١٧٠-١٧١.

(٢) المصدر السابق: جـ١، ص ٢٩٦-٢٩٧.

(٣) المصدر السابق: جـ١، ص ٢٩٦.

(٤) الغزي: لطف السمر، جـ١، ص٣٧٦.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٦٢.

بالجور[٦]"، ثم بعد ذلك طرفاً من أخباره الحسنة، وإشاعته للأمن في عهده، وكذا نجده يعتذر عن إيراد بعض العسكر في كتابه، فمع أنهم ليسوا أهلاً ليذكروا في هذا الكتاب، ولكنه ذكرهم للعبرة بسيرتهم، ويصف واحد هم حين يموت بأنه هلك[٧]، وانتقد شيخه محب الدين الحموي في حكمه بالقتل على أحد الأشخاص واسمه ناصر بن عبدان فقال: إن في المسألة ظلم لابن عبدان وأن العصبية ظاهرة في الحكم[٨].

مذاهب الروم الدينية: كان مذهب أبي حنيفة النعمان (ت١٥٠ هـ/٧٦٧م)، المذهب الرسمي في أنحاء الدولة العثمانية، ولا تعين الدولة في المناصب القضائية الرئيسية في الولايات إلا من الأحناف. وتعين قضاه من المذاهب الأخرى في المناطق المختلفة حسب الأغلبية السكانية، ولكن ليس لأي من القضاة الأخرين التقدم على القاضي الحنفي، وقد يدعون بلقب نائب القاضي، أو نائب حاكم الشرع الشريف[١]، وقد طبقت أحكام الفقه الحنفي في القانون المدني بشكل كامل، ويبدو أن مبدأ الاستحسان في المذهب الحنفي[٢]، كما هي الحال في مبدأ الاستصلاح في المذهب المالكي، كان السبب في تبني المذهب الحنفي لأنه يوفر راحة بيد المشرع، وكانت أبدع التشريعات لدى العثمانيين، ما وضعه المفتي أبو السعود أفندي، فتشريعاته توائم الصفة العالمية التي صارت إليها الدولة العثمانية في ق١٠هـ/١٦م[٣].

بعد جرد تراجم الروم في طبقات الغزي تبين أن أربعة أفراد فقط كانوا شافعية ممن نسب إلى الروم[٤]، وواحد كان لديه ازدواجية مذهبية إذ كان يقضي بالمذهب الحنفي ويتعبد بالمذهب الشافعي[٥].

---

(٦)) الغزي: **لطف السامرة** :: جـ١، ص ٣٩٧-٣٩٨.

(٧) **المصدر السابق**: جـ٢، ص٤٢٨، ص٦١٠-٦١١. ترجمتا : خداوردي بن عبد الله البلو كباشي، وكنعان بن عبد الله الصغير.

(٨) الغزي: **لطف السمر**: جـ٢، ص٦٧٧

(١) جب وبووين: **المجتمع الإسلامي والغرب** (طبعة الهيئة المصرية)، جـ١، ص٢٣٨.

(٢) الاستحسان: في اللغة هو عد الشيء واعتقاده حسناً، واصطلاحاً : هو اسم لدليل من الأدلة الأربعة، يعارض القياس الجلي، ويعمل به إذ كان أقوى منه، سموه بذلك لأنه في الأغلب يكون أقوى من القياس الجلي، فيكون قياساً مستحسناً، قال الله تعالى: "فبشر عبادي الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه"، والاستحسان هو ترك القياس، والأخذ بما هو أرفق للناس، انظر: الجرجاني: **كتاب التعريفات**، ص١٠.

(٣) أوزتونا، **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ٢، ص٤٦٥.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٩٧، ١١١، ١٢٧، ١٨١ .

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٠٢.

وتحول أربعة من الشافعية إلى الحنفية[٦]. وتحول عبد النافع بن محمد بن علي الحجازي الحنبلي إلى المذهب الحنفي[٧]، وهذا أمر متوقع، سواء التحول إلى الحنفية أو التمذهب حنفياً أصلاً، لأن المناصب الدينية الأولى في الدولة كانت للأحناف، كما ذكر أعلاه. وكان علماء الروم يحترمون الإمام الشافعي، فقد ذكر محمد بن بستان الرومي، أنه طيلة مكوثه بمصر كان لا يترك زيارة ضريح الإمام الشافعي[٨]. لكن المفتي صنع الله الرومي، أمر بتقديم إمامة الحنفية للصلاة في الجامع الأموي قبل الشافعية، وذلك على غير المعتاد، وقد اتهمه الغزي بالحماقة وإن ذلك خلاف لقواعد المذهب الحنفي[١]. وكان المولى عبيد الله بن يعقوب الرومي قد خصص المحراب الكبير للحنفية بعد أن كان مختصاً بالشافعية منذ القديم[٢]. ويستفاد من الإشارتين الأخيرتين تقديم الروم لمذهب الحنفية في بلاد الشام وترسيخه وفقاً لمذهب الدولة الرسمي، مع ان هذا لا يؤثر على المسألة المذهبية. إلا بمقدار تعلقه بالوظائف الرسمية الأساسية.

جدول تراجم الروم(ومن في حكمهم) في كتابي:الكواكب السائرة، ولطف السمر وقطف الثمر

الرقم	الاسم	المصدر	الجزء	الصفحة
١	محمد بن محمد بن محمد محي الدين الرومي	الكواكب	١	١٨
٢	محمد بن محمد المولى زين الدين وقيل زين العابدين الفناري الرومي	الكواكب	١	٢١-٢٢
٣	محمد بن محمد المولى القوجوي الرومي	الكواكب	١	٢٢
٤	محمد بن إبراهيم بن حسن المولى محي الدين النكساري الرومي	الكواكب	١	٢٣-٢٤
٥	محمد بن إبراهيم محي الدين الشهير بابن الخطيب الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٤-٢٥
٦	محمد بن حسن بن عبد الصمد محي الدين الساموني الرومي الحنفي	الكواكب	١	٣٨
٧	محمد بن خليل القاسم الفاضل المولى محمد الرومي الحنفي	الكواكب	١	٤٦
٨	محمد بن علي بن يوسف بن شمس الدين الفناري الإسلام بولي وشهرته محمد باشا	الكواكب	١	٥٨-٥٩
٩	محمد خواجة زاده بن مصطفى بن صالح البروسوي الرومي	الكواكب	١	٧١
١٠	محمد بن مصطفى بن الحاج حسن المولى الرومي الحنفي	الكواكب	١	٧١
١١	محمد بن يعقوب محي الدين الرومي الحنفي الشهير باجه زاده	الكواكب	١	٧٢
١٢	محمد العالم المولى محي الدين القرماني الرومي الحنفي	الكواكب	١	٨٢

---

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٨٥، ٢٣٤؛ الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٢٢٣-٢٢٤؛ الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٢، ص٢٢-٢٣.

(٧) الغزي: **لطف السائرة** : جـ١، ١٧٣-١٧٤.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٨٨ .

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٧٤.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٥.

١٣	محمد المعروف بمنلا نراق المعروف بمنلا سيدي التركماني	الكواكب	١	٨٤
١٤	محمد الشيخ محب الدين التركماني الأصل	الكواكب	١	٨٧-٨٦
١٥	محمد باشا حفيد المولى الفاضل معلم السلطان أبي يزيد خان	الكواكب	١	٨٨
١٦	محمد مصلح الدين الشهير بالنسبة إلى المولى خواجه زاده الصوفي الإسلام بولي	الكواكب	١	٩٣
١٧	إبراهيم العالم الفاضل المولى الشهير بابن الخطيب الروسي الحنفي	الكواكب	١	١١١
١٨	أبو يزيد بن محمد سلطان الروم	الكواكب	١	١٢٤-١٢٢
١٩	أحمد باشا بن المولى خضر بيك بن جلال الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٣٤
٢٠	أحمد بن ولي الدين أحمد باشا الحسيني الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٤٧-١٤٥
٢١	أحمد باشا الطاغية من خواص السلطان سليم I	الكواكب	١	١٥٩-١٥٧
٢٢	إدريس بن حسام الدين البدليسي العجمي الروسي	الكواكب	١	١٦٠-١٥٩
٢٣	إسماعيل بن محمد الفاضل الأمير عماد الدين أبو الفدا بن الأمير ناصر الدين بن الأكرم الدمشقي	الكواكب	١	١٦١
٢٤	الياس العالم الفاضل المولى شجاع الدين الروسي	الكواكب	١	١٦٢
٢٥	أسد الله بن محمد بن حمزة آق شمس الدين الدمشقي الأصل الروسي	الكواكب	١	١٦٢
٢٦	باشا جلبي العالم المولى ابن المولى زيرك الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٦٣
٢٧	باكير الشيخ تقي الدين الروسي ناظر التكية السليمية	الكواكب	١	١٦٣
٢٨	بالي الأيدي المولى العالم الفاضل الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٦٤-١٦٣
٢٩	بخشي خليفة المولى الفاضل الأماسي الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٦٤
٣٠	براندر الروسي العثماني	الكواكب	١	١٦٤
٣١	التوقاتي المولى العالم المدرس الحنفي	الكواكب	١	١٦٨
٣٢	جعفر بن ناجي بيك المولى الفاضل الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٧٣-١٧٢
٣٣	جمال الدين القرماني الحنفي	الكواكب	١	١٧٣
٣٤	حبيب القرماني العمري من جهة الأب البكري من جهة الأم	الكواكب	١	١٧٤
٣٥	حسام العالم المولى الروسي الحنفي المعروف بابن الدلاك	الكواكب	١	١٧٤
٣٦	حسن بن محمد سلا بدر الدين الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٧٥
٣٧	حسين بن عبد الرحمن العالم الفاضل المولى حسام الدين الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٨٦
٣٨	حمزة العالم المولى نور الدين الروسي الحنفي الشهير ببدليس جلبي	الكواكب	١	١٨٦
٣٩	حميد الدين بن أفضل الدين المولى حمد الله الحسيني	الكواكب	١	١٨٧-١٨٦
٤٠	حيدر الخيالي العالم الفاضل الروسي الحنفي ابن أخي المولى الخيالي و حفيد المولى محمد بن القاري	الكواكب	١	١٨٧
٤١	خضر بيك بن المولى أحمد باشا الروسي الحنفي	الكواكب	١	١٨٨
٤٢	خليل العالم المولى الفاضل الروسي المشهور بملا خليلي	الكواكب	١	١٩١
٤٣	رستم رستم خليفة الروسي البرسوسي الحنفي	الكواكب	١	١٩٥-١٩٤
٤٤	رمضان الروسي الشيخ العارف بالله تعالى	الكواكب	١	١٩٥
٤٥	رمضان الروسي أيضاً و يعرف بحاج رمضان	الكواكب	١	١٩٥
٤٦	سعدي بن ناجي بيك جعفر جلبي الروسي الحنفي	الكواكب	١	٢٠٨
٤٧	السلطان سليم بن أبي يزيد بن محمد الثاني بن مراد الثاني	الكواكب	١	٢١١-٢٠٨
٤٨	سونتك الشيخ العالم بالله تعالى أحد مشايخ الروم و صوفيتها قوجة جي دده	الكواكب	١	٢١٢
٤٩	سيدي بن محمود المولى العالم الصالح الحنفي الروسي ابن المجلد	الكواكب	١	٢١٣
٥٠	عبد الحليم بن علي حليمي القسطموني المولد الروسي الحنفي	الكواكب	١	٢٢٣
٥١	عبد الرحمن بن علي المولى عبد الرحمن بن المؤيد الأماسي الروسي الحنفي	الكواكب	١	٢٣٣-٢٣٢
٥٢	عبد الرحيم بن علي المولى الفاضل علاء الدين العربي الروسي اشتهر بمفتي بيك على المولى علي خطيب زاده	الكواكب	١	٢٣٦

٥٣	عبد العزيز بن يوسف بن حسن السيد الشريف الحسيني عابد جلبي الرومي الحنفي	الكواكب		٢٤٠
٥٤	عبد الفتاح بن أحمد بن عادل باشا الحنفي العجمي الأصل	الكواكب		٢٤٠
٥٥	عبد الكريم بن عبد الله العالم الفاضل المشهور الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٥٤
٥٦	عبد الوهاب بن عبد الكريم الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٥٧
٥٧	علي بن أحمد علاء الدين الجمالي الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٦٨-٢٦٧
٥٨	علي بن يوسف بن أحمد علاء الدين سبط شمس الدين الفناري الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٧٩-٢٧٨
٥٩	علي العالم الفاضل البكالي الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٧٩-٢٧٨
٦٠	علي دولات	الكواكب	١	٢٨٣
٦١	غياث الدين ابن أخي آق شمس الدين الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٩٢
٦٢	قاسم بن أحمد بن محمد المولى قوام الدين الرومي الحنفي	الكواكب	١	٢٩٣
٦٣	قاسم البغدادي ابن أخت المولى شيخي الشاعر الحنفي	الكواكب	١	٢٩٤
٦٤	كمال الرومي بن الحاج الياس الرومي الحنفي أحد الموالي الرومية	الكواكب	١	٣٠١
٦٥	لطف الله التوقاتي مولانا لطفي التوقاتي الرومي الحنفي	الكواكب	١	٣٠٢-٣٠١
٦٦	محمود بن محمد الرومي المولى بدر الدين الرومي	الكواكب	١	٣٠٣
٦٧	محمود بن كمال الملقب باخرجان المشهور جاجي جلبي كان أبوه كمال الدين من تبريز	الكواكب	١	٣٠٦-٣٠٥
٦٨	مصطفى مصلح الدين القسطلاني الرومي الحنفي	الكواكب	١	٣٠٧-٣٠٦
٦٩	مصطفى مصلح الدين الرومي الحنفي الشهير بابن البركي	الكواكب	١	٣٠٧
٧٠	نهالي بن عبد الله المولى الفاضل الشهير بهذا اللقب	الكواكب	١	٣١٢
٧١	يعقوب الحميدي الشهير بأجه المولى العلامة الشهير بأجه خليفة	الكواكب	١	٣١٤
٧٢	يعقوب بن سيدي علي الرومي	الكواكب	١	٣١٤
٧٣	يوسف الحميدي المشهور بالشيخ سنان الرومي الحنفي	الكواكب	١	٣١٧
٧٤	يوسف العالم الفاضل المولى قوام الدين الشهير بقاضي بغداد	الكواكب	١	٣١٩
٧٥	محمد بن محمد محيي الدين بن بير محمد باشا الحنفي	الكواكب	٢	١٥
٧٦	محمد بن محمد محيي الدين الحنفي المعروف بابن قطب الدين	الكوكب	٢	١٩
٧٧	محمد بن أحمد البكالي محمد شاه بن شمس الدين البكالي الحنفي	الكواكب	٢	٢٥
٧٨	محمد بن أحمد بن عادل باشا حافظ الدين الحنفي المولى حافظ	الكواكب	٢	٢٧-٢٦
٧٩	محمد بن إدريس محيي الدين الحنفي الرومي معلول أفندي	الكواكب	٢	٢٧
٨٠	محمد بن الياس محي الدين الحنفي الرومي الشهير بجوي زاده	الكواكب	٢	٢٩-٢٨
٨١	محمد بن بهاء الدين لطف الله محي الدين الحنفي الرومي أحد الموالي الرومية الشهير بهاء الدين بن زاده	الكواكب	٢	٣٠-٢٩
٨٢	محمد بن حسام المولى حجي الدين قرا جلبي	الكواكب	٢	٣٠
٨٣	محمد بن الحسن الحاج حسن المولى الفاضل الرومي	الكواكب	٢	٣٠
٨٤	محمد بن عبد الله محي الدين الحنفي الشهير بمحمد بيك	الكواكب	٢	٣٨
٨٥	محمد بن عبد الأول التبريزي رأى الجلال الدواني صغيرا	الكواكب	٢	٣٩
٨٦	محمد بن عبد الأول الحسيني شمس الدين الجعفري التبريزي الشافعي ثم الحنفي سبط صدر تبريز نعمة الله بن البواب	الكواكب	٢	٤٠-٣٩
٨٧	محمد بن عبد الرحمن بن عمر الحلبي ثم الإسلام بولي	الكواكب	٢	٤١
٨٨	محمد بن عبد القادر إمام زاده	الكواكب	٢	٤٣
٨٩	محمد بن عبد القادر أحد الموالي الرومية	الكواكب	٢	٤٣
٩٠	محمد بن علي بن يوسف بن المولى شمس الدين الأنصاري المولى العلامة محي الدين الحنفي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٥٢
٩١	محمد بن علي المولى الفاضل محي الدين بن المولى علاء	الكواكب	٢	٥٢

	الدين الجمالي أحد موالي الروم الحنفي			
٩٢	محمد بن قاسم الرومي المولى العلامة محي الدين بن الخطيب الحنفي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٥٨-٥٧
٩٣	محمد بن محمود أحد الموالي الرومية المعروف بالشيخ محمود المعلوي الوفائي الحنفي	الكواكب	٢	٥٩-٥٨
٩٤	محمد بن مصطفى مصلح الدين الحنفي القوجوي الرومي	الكواكب	٢	٥٩
٩٥	محمد بن المعمار المولى الفاضل محي الدين الدواني ابن المعلم	الكواكب	٢	٦٨
٩٦	محمد بن قرطاس محي الدين الشهير بابن قرطاس أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٦٨
٩٧	محمد الشيخ الإمام العلامة محي الدين مفتي كرمان الشافعي	الكواكب	٢	٦٩-٦٨
٩٨	محمد المولى العلامة محي الدين القرماني أحد الموالي الرومية	الكواكب	٢	٧٠
٩٩	محمد أحد مشايخ الروم محي الدين من قرية قريبة من أماسية	الكواكب	٢	٧١
١٠٠	محمد شيخي جلبي المولى العلامة أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٧٣
١٠١	محمد مرحبا وقيل أن اسمه مصطفى وقيل عرف بابن بيري محمد	الكواكب	٢	٧٣
١٠٢	محمد إمام خانه محي الدين بإمام خانه كونه إمام قلندر خانة	الكواكب	٢	٧٤
١٠٣	إبراهيم بن بخش الصوتصوي الحنفي دده خليفة مفتي حلب	الكواكب	٢	٧٩
١٠٤	إبراهيم السيد أحمد أحد موالي الروم كان والده من سادات العجم	الكواكب	٢	٨٤-٨٣
١٠٥	إبراهيم الرومي الدمشقي الشيخ الفضل المدرس نزيل دمشق	الكواكب	٢	٨٧
١٠٦	أبو السعود المولى الفاضل ابن بدر الدين زاده أحد موالي الشام	الكواكب	٢	٩٣-٩٢
١٠٧	أبو الليث المولى العلامة الرومي الحنفي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٩٦
١٠٨	أحمد بن حمزة العالم الفاضل المشهور بعرب جلبي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٠٦-١٠٥
١٠٩	أحمد بن حمزة بن بلبس بير أحمد بن المولى نور الدين بن بلبس جلبي	الكواكب	٢	١٠٦
١١٠	أحمد بن سليمان المولى شمس الدين الشهير بابن كمال باشا	الكواكب	٢	١٠٨-١٠٧
١١١	أحمد بن منلا شيخ المعروف بخجا كمال هكذا سماه طولون وسماه الوالد في فهرست تلاميذ كمال بن أحمد ناظر النظار بدمشق المعروف كمال العجمي اللالائي التبريزي الشافعي	الكواكب	٢	١٠٩-١٠٨
١١٢	أحمد بن عبد الله قرا أوغلي وقيل اسمه عبد الأحد وقيل اسم أبيه عبد الأحد والأول أصح(احمد بن عبد الله) لأنه كان من عتقاء السيد إبراهيم الأماسي	الكواكب	٢	١١٠-١٠٩
١١٣	أحمد بن علي المولى العلامة محي الدين بن المولى علاء الدين الفناري من الموالي الرومية	الكواكب	٢	١١٣
١١٤	أحمد بن يوسف المولى شرف الدين القسطنطيني	الكواكب	٢	١١٦
١١٥	أحمد بير احمد المولى الرومي	الكواكب	٢	١١٨
١١٦	أحمد المولى الفاضل شمس الدين المشهور بورق جلبي	الكواكب	٢	١١٨
١١٧	أحمد الشيخ العالم العامل الانقروي ثم الحلبي الرومي	الكواكب	٢	١١٨
١١٨	إسحاق بن إبراهيم الاسكوبي وقيل البرصوي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٢٢-١٢١
١١٩	اسحق أحد الموالي الرومية	الكواكب	٢	١٢٢
١٢٠	اويس الشيخ الصالح العارف بالله تعالى القرماني الابري الخلوتي	الكواكب	٢	١٢٥-١٢٤
١٢١	إياس باشا الوزير الكبير المشير السامي مقامه الأثير الوزير الأعظم للسلطان سليمان	الكواكب	٢	١٢٦-١٢٥
١٢٢	باشا جلبي البكالي الحنفي المولى الفاضل أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٢٦
١٢٣	بدر الدين الرومي المولى الحنفي الملقب ببدهد	الكواكب	٢	١٢٧
١٢٤	جعفر البروسوي المشهور بنهال الفاضل البارع أحد موالي	الكواكب	٢	١٣٣

	الروم			
١٢٥	جلال الدين المولى الفاضل أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٣٣
١٢٦	جهانكير السلطان بن السلطان سليم	الكواكب	٢	١٣٣
١٢٧	حسن المولى الفاضل الشهير بأمير حسن أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٣٧
١٢٨	حسين آغا نائب قلعة دمشق	الكواكب	٢	١٣٩
١٢٩	حسين جلبي متولي التكية السليمية	الكواكب	٢	١٣٩
١٣٠	حسام الدين القراصوي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٣٩
١٣١	حمزة أوج باشا المولى نور الدين أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٤٠-١٣٩
١٣٢	حمزة المولى نور الدين الكرماني الرومي الصوفي الحنفي	الكواكب	٢	١٤٠
١٣٣	حيدر الأسود المولى العالم أحد الموالي الرومية المشهور بالأسود	الكواكب	٢	١٤٠
١٣٤	خير الدين القسطموني المولى العلامة أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٤٢
١٣٥	داود بن كمال المولى الشيخ العالم الكامل أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٤٢
١٣٦	داود المرعشي الحنفي الصوفي الأويسي	الكواكب	٢	١٤٣
١٣٧	زين العابدين بن العجمي الأول الرومي الشافعي	الكواكب	٢	١٤٦
١٣٨	المولى سعد الدين عيسى بن أمير خان الحنفي المعروف بسعدي جلبي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٤٦
١٣٩	سفر بن جمال الدين بن محمد الرومي الأنكوري	الكواكب	٢	١٤٨
١٤٠	سليمان أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٤٨
١٤١	سنان جلبي المولى العلامة	الكواكب	٢	١٤٩
١٤٢	سنان بن القرماني والد أحمد جلبي ناظر أوقاف الحرمين	الكواكب	٢	١٤٩
١٤٣	شلبي الأمام أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٥١
١٤٤	شمس بن آق شمس الدين شمس بن عمر بن آق شمس الدين البرسوي الحنفي	الكواكب	٢	١٥٢
١٤٥	صالح جلبي المولى العلامة أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٥٢
١٤٦	صنع الله الأماسي الشيخ العارف بالله تعالى الملقب شيخ المراجين	الكواكب	٢	١٥٣
١٤٧	عبد الله بن محمد المدرني عبد الله بن محمد بن أحمد	الكواكب	٢	١٥٤
١٤٨	عبد الحميد بن الشرف العالم العامل الواعظ القسطموني	الكواكب	٢	١٥٧
١٤٩	عبد الرحمن بن يوسف بن الحسين الحسيني الرومي	الكواكب	٢	١٥٩
١٥٠	عبد الرحيم جلبي بن علي بن المؤيد المشهور بحاجي جلبي الرومي القسطنطيني الحنفي	الكواكب	٢	١٦٦-١٥٦
١٥١	عبد العزيز بن زين العابدين حفيد المولى الشهير بابن أم ولد من الموالي الرومية	الكواكب	٢	١٦٩-١٦٨
١٥٢	عبد العزيز الإمام المولى العلامة العارف بالله تعالى	الكواكب	٢	١٧٩
١٥٣	عبد اللطيف أحد موالي الروم	الكواكب	٢	١٨٣
١٥٤	عبد الواسع بن خضر المولى الفاضل العلامة الديمتوقي	الكواكب	٢	١٨٦- ١٨٥
١٥٥	عبيد الله بن يعقوب سبط الوزير أحمد باشا بن الفناري	الكواكب	٢	١٨٩-١٨٨
١٥٦	علي بن يوسف الرومي الوديني المعروف ببالي الرومللي بابن مراد	الكواكب	٢	٢١٤
١٥٧	عيسى باشا بن إبراهيم باشا الرومي الحنفي أمير أمراء دمشق	الكواكب	٢	٢٣٦-٢٣٥
١٥٨	عيسى بن أمير خان الأمير الفاضل المولى سعد الدين المعروف بسعدي جلبي أحد صدور الروم وموالبها	الكواكب	٢	٢٣٧-٢٣٦
١٥٩	فضلي بن علي بن أحمد بن محمد قاضي القضاة بن مفتي المملكة الرومية علاء الدين الأقصرائي الجمالي الحنفي اينسب لأبي بكر الصديق	الكواكب	٢	٢٣٩
١٦٠	قاسم بن محمد شاه قاسم الشيخ شهاب الدين الحنفي منلا زاده	الكواكب	٢	٢٣٩
١٦١	قاسم أخي قاسم أحد الموالي الرومية	الكواكب	٢	٢٤٣
١٦٢	لطفي باشا الوزير الأعظم	الكواكب	٢	٢٤٥
١٦٣	محمود بن عثمان بن علي النقاش المشهور باللامعي	الكواكب	٢	٢٤٨-٢٤٧
١٦٤	محمود بن عبيد الله المولى بدر الدين أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٢٤٨

١٦٥	محمود المولى بدر الدين بن الشيخ جلال الدين الرومي	الكواكب	٢	٢٤٨
١٦٦	محمود المولى بدر الدين الأصغر الشهير ببدر الدين الأصغر	الكواكب	٢	٢٤٨-٢٤٩
١٦٧	مصطفى بن خليل مصلح الدين والد صاحب الشقائق النعمانية	الكواكب	٢	٢٥١
١٦٨	مصطفى المولى المشهور بحتك مصلح الدين أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٢٥١-٢٥٢
١٦٩	مصطفى الرومي الحنفي الملقب مصلح الدين	الكواكب	٢	٢٥٢
١٧٠	مصطفى مصلح الدين الشيخ الصالح	الكواكب	٢	٢٥٢
١٧١	منلا زاده المولى الصالح الرومي الحنفي	الكواكب	٢	٢٥٢
١٧٢	هداية الله بن نار علي التبريزي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٢٥٦
١٧٣	ولي بن محمد الفاضل العلامة ولي جلبي القسطنطيني	الكواكب	٢	٢٥٧
١٧٤	يوسف بن علي بن سنان الدين بن المولى البكاني الرومي الحنفي	الكواكب	٢	٢٦٢
١٧٥	يوسف المولى حسام الدين القراصوي أحد موالي الروم	الكواكب	٢	٢٦٣
١٧٦	محمد بن محمد بن محمد بن مفتي السلطنة أبي السعود	الكواكب	٣	١٢
١٧٧	محمد بن محمد بن إلياس قاضي القضاة محي الدين جوي زاده	الكواكب	٣	٢٧-٢٩
١٧٨	محمد بن محمد بن عبد القادر السيد الشريف قاضي القضاة بن معلول	الكواكب	٣	٢٩-٣٠
١٧٩	محمد بن محمد المولى أبو السعود	الكواكب	٣	٣٥-٣٧
١٨٠	محمد بن محمد القاصوني المعروف ببدر الدين القاصوني	الكواكب	٣	٣٧
١٨١	محمد بن إبراهيم بن محمد شمس الدين الشعري ثم الرومي ثم اللاذقي	الكواكب	٣	٤٢
١٨٢	محمد بن أحمد بن عبد الله المعروف بصاحبة الشاعر	الكواكب	٣	٥٠-٥١
١٨٣	محمد بن أمر الله المولى محي الدين الترقاتي الشهير بأخي زاده	الكواكب	٣	٥٥
١٨٤	محمد بن سنان المولى محي الدين أخو علي أفندي بن سنان	الكواكب	٣	٦٠
١٨٥	محمد بن عبد الكريم وقيل محمد بن عبد الوهاب بن عبد الكريم المولى محي الدين بن عبد الكريم أحد الموالي الرومية المشهورين	الكواكب	٣	٦٣-٦٤
١٨٦	محمد باشا الوزير وزير السلطان سليمان	الكواكب	٣	٧٨
١٨٧	محمد المرعشي المولى العالم الفاضل الشهير بابن السعيد المرعشي	الكواكب	٣	٨٥
١٨٨	محمد لطفي بيك (محمد جلبي المولى الشهير بلطفي بيك زاده	الكواكب	٣	٨٥
١٨٩	إبراهيم بن جعفر الرومي كان أبوه كتخدا	الكواكب	٣	٨٧
١٩٠	إبراهيم المولى العلامة الرومي	الكواكب	٣	٩٢
١٩١	أحمد بن محمد المولى شمس الدين الألوسي قاضي زاده أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	١٠٩
١٩٢	أحمد بن حسن بن عبد المحسن قاضي قضاة دمشق والده حسن بيك	الكواكب	٣	١١٦-١١٧
١٩٣	أحمد بن عبد الله الشيخ الإمام فخر الموالي الرومية نوري أفندي	الكواكب	٣	١١٧-١١٨
١٩٤	أحمد بن محمود بن عبد الله العلامة أحد موالي ابن حامد الدين	الكواكب	٣	١٢٤
١٩٥	برويز بن عبد الله المولى مظفر الدين أحد الموالي الرومية في العلم	الكواكب	٣	١٣٧
١٩٦	جعفر باشا بن عبد الله أمير الأمراء	الكواكب	٣	١٣٨
١٩٧	حامد بن داود المولى العلامة أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	١٣٩
١٩٨	حسن بن عبد الله أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	١٤٠-١٤٢
١٩٩	حسن بن يوسف المولى الزاهد الصمداني أحد موالي الروم	الكواكب	٣	١٤٢
٢٠٠	حسين بن محمد بن حسام الدين أحد الموالي الرومية قرا	الكواكب	٣	١٤٥

	جلبي زاده			
٢٠١	خضر بن أحمد بن خضر المشهور بالشيخ خير الدين الأماسي	الكواكب	٣	١٤٨-١٤٧
٢٠٢	درويش باشا بن رستم باشا وهو ابن أخت الوزير محمد باشا	الكواكب	٣	١٥٢-١٥٠
٢٠٣	رمضان أفندي أحد الموالي الرومية الشهير بناظر زاده	الكواكب	٣	١٥٣
٢٠٤	زكريا بن بيرام أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	١٥٣
٢٠٥	السلطان سليم بن سليمان بن سليم خادم الحرمين الشريفين	الكواكب	٣	١٥٦
٢٠٦	السلطان سليمان بن سليم بن بايزيد عين الملوك العثمانية	الكواكب	٣	١٥٦
٢٠٧	سليمان باشا بن قباد باشا بن رمضان يعود نسبه إلى بني رمضان	الكواكب	٣	١٥٨-١٥٧
٢٠٨	شمس باشا	الكواكب	٣	١٥٩
٢٠٩	عبد الرحمن بن علي الأماسي قاضي القضاة أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	١٦٦-١٦٥
٢١٠	عبد الغني بن مير شاه أحد موالي الروم	الكواكب	٣	١٦٨
٢١١	عبد الفتاح أفندي	الكواكب	٣	١٦٨
٢١٢	عبد الكريم الوارداري	الكواكب	٣	١٧٠
٢١٣	عثمان باشا الوزير الأعظم	الكواكب	٣	١٧٩
٢١٤	علي بن إسرافيل علي جلبي قنالي زاده أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	١٩٠-١٨٧
٢١٥	علي بن بيرم بن علي الرومي الأصل الدمشقي المجذوب بن نقطجي	الكواكب	٣	١٩١-١٩٠
٢١٦	علي بن مراد دفتر دار الشام	الكواكب	٣	١٩٤
٢١٧	علي بن يوسف الرومي المعروف بابن حسام الدين	الكواكب	٣	١٩٥
٢١٨	عمر المرعشي	الكواكب	٣	١٩٨
٢١٩	فرهات باشا	الكواكب	٣	١٩٩
٢٢٠	قباد باشا أمير حلب بن رمضان أمير أمراء حلب والد سليمان باشا	الكواكب	٣	٢٠٣-٢٠٢
٢٢١	قودر أفندي أحد موالي الروم	الكواكب	٣	٢٠٣-٢٠٢
٢٢٢	محمود بن علي بن مصطفى التركماني	الكواكب	٣	٢٠٥
٢٢٣	مراد باشا نائب الشام	الكواكب	٣	٢٠٦-٢٠٥
٢٢٤	مصطفى باشا والي الروم	الكواكب	٣	٢٠٧
٢٢٥	نصوح الواعظ(قفة)	الكواكب	٣	٢١٨
٢٢٦	نوح بن محمد الأماسي أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	٢١٨
٢٢٧	يحيى بن الطرابزوني أحد الموالي الرومية	الكواكب	٣	٢٢٠
٢٢٨	محمد بن بستان الشهير بابيه وأبو مصطفى بن بستان	لطف	١	١٠٦-١٠٢
٢٢٩	محمد بن بيري محمد جلبي المعروف بابيه	لطف	١	١٢٢- ١٢٠
٢٣٠	محمد بن داود أحد الموالي الرومية الأطروشي	لطف	١	١٢٥-١٢٤
٢٣١	محمد بن سنان، نائب الشام باشا بن باشا	لطف	١	١٢٩-١٢٥
٢٣٢	محمد بن شمس الدين أحد الموالي الرومية	لطف	١	١٣١-١٢٩
٢٣٣	محمد خان بن مراد خان بن السلطان سليم خان	لطف	١	١٥٦-١٥٢
٢٣٤	محمد العبد الصامت درويش محمد المشهدي الرومي	لطف	١	١٩٦-١٩٤
٢٣٥	محمد باشا نائب حلب	لطف	١	٢١٢-٢٠٢
٢٣٦	مصطفى باشا الوزير	لطف	١	٢١٠-٢٠٣
٢٣٧	إبراهيم بن حسن بن علي بن طالو	لطف	١	٢٢٩-٢٢٦
٢٣٨	إبراهيم بن علي الأزنيكي أحد الموالي الرومية	لطف	١	٢٢٤٠-٢٣١
٢٣٩	إبراهيم آغا	لطف	١	٢٤٢
٢٤٠	إبراهيم باشا نائب مصر	لطف	١	٢٤٤
٢٤١	السلطان أحمد بن محمد بن مراد بن	لطف	١	٢٧٤-٢٧١
٢٤٢	أحمد بن خليل بن علي الأطاسي التركماني الأصل	لطف	١	٢٩٥-٢٩٣
٢٤٣	أحمد جلبي بن سنان الرومي	لطف	١	٢٩٦-٢٩٥
٢٤٤	أحمد بن شيخ زاده أحد موالي الروم المعروف بشيخ زاده	لطف	١	٣٠٠-٢٩٦

٢٤٥	أحمد باشا بن رضوان	لطف	١	٣٠٦-٣٠٣
٢٤٦	أحمد جلبي	لطف	١	٣٢٥-٣٢٤
٢٤٧	برويز باشا بن عبد الله الرومي	لطف	١	٣٤٠
٢٤٨	بستان الرومي	لطف	١	٣٤٢-٣٤١
٢٤٩	جعفر باشا الوزير	لطف	١	٣٥١-٣٥٠
٢٥٠	حبيب الدرويش الرومي	لطف	١	٣٥٤-٣٥٣
٢٥١	حسام الدين الرومي	لطف	١	٣٥٥
٢٥٢	حسن بن محمد الوزير بن الوزير	لطف	١	٣٩١-٣٩٠
٢٥٣	حسن باشا بن عبد الله المعروف بشوربزي حسن	لطف	١	٤٠١-٣٩٣
٢٥٤	حسين الرومي الدرويش	لطف	١	٤١٧-٤١٦
٢٥٥	خسرو باشا الطواشي	لطف	٢	٤٣٧
٢٥٦	خدا وردي بن عبد الله	لطف	٢	٤٣٨
٢٥٧	درويش بن محمد الطالوي الأم الشهير بابن طالو الحنفي	لطف	٢	٤٦٢-٤٣٩
٢٥٨	سليمان بن آغا بن عبد الله الحبشي	لطف	٢	٤٧٠-٤٦٩
٢٥٩	سليمان باشا	لطف	٢	٤٧٢-٤٧٠
٢٦٠	شعبان أفندي الرومي بن مصطفى أفندي الرومي	لطف	٢	٤٧٤-٤٧٣
٢٦١	أحمد بن شعبان أفندي بن مصطفى أفندي الرومي	لطف	٢	٤٧٤-٤٧٣
٢٦٢	صنع الله أحد مفتية التخت السلطاني	لطف	٢	٤٧٩-٤٧٧
٢٦٣	عبد الحليم أفندي الرومي أخي زاده	لطف	٢	٤٨٩-٤٨٨
٢٦٤	عبد الحليم عجم زاده	لطف	٢	٤٩١-٤٨٩
٢٦٥	عبد الرحمن بن ....قاضي قضاة الشام أحد الموالي الرومية	لطف	٢	٥٠٦
٢٦٦	عبد الرحيم بن اسكندر أحد الموالي الرومية	لطف	٢	٥٠٨
٢٦٧	عبد المحيط المحيطي الرومي	لطف	٢	٥٤٢
٢٦٨	عبد الوهاب الرومي أحد الموالي الرومية	لطف	٢	٥٤٦-٥٤٥
٢٦٩	علي بن سنان أحد الموالي الرومية	لطف	٢	٥٥٨-٥٥٦
٢٧٠	علي باشا الوزير المنفصل	لطف	٢	٥٧٩
٢٧١	علي جاويش المعروف بيرن سوز	لطف	٢	٥٨٠
٢٧٢	علي باشا القبطان	لطف	٢	٥٨٠
٢٧٣	علي باشا المنفصل عن نيابة بغداد	لطف	٢	٥٨١
٢٧٤	علي أفندي وكان يسمي نفسه الحاج علي	لطف	٢	٥٨٣-٥٨١
٢٧٥	كمال أفندي المعروف بطاش كبري زاده أحد الموالي الرومية	لطف	٢	٦١٠-٦٠٧
٢٧٦	كنعان بلوك باشي بن عبد الله الصغير	لطف	٢	٦١٢-٦١٠
٢٧٧	كنعان الكبير	لطف	٢	٦١٢-٦١٠
٢٧٨	كيوان بن عبد الله البلوكباشي الطاغية	لطف	٢	٦٢٧-٦١٢
٢٧٩	السلطان مراد خان بن سليم خان بن سليمان خان بن سليم خان	لطف	٢	٦٥١-٦٤٨
٢٨٠	مراد باشا باني سوق المرادية بدمشق	لطف	٢	٦٥٦-٦٥١
٢٨١	مصطفى أفندي بن بستان أخو محمد فقيه التخت العثماني	لطف	٢	٦٦٠-٦٥٩
٢٨٢	مصطفى بن أحد موالي الروم المعروف بكوجك مصطفى	لطف	٢	٦٦٢-٦٦١
٢٨٣	مصطفى بن سنان أحد الموالي الرومية	لطف	٢	٦٦٣-٦٦٢
٢٨٤	ناصف باشا وربما قيل له نصوح باشا	لطف	٢	٦٨٩-٦٧٩
٢٨٥	هداية بيك بن محمد العجمي	لطف	٢	٦٩٣
٢٨٦	يوسف بن جغال: سنان باشا الوزير	لطف	٢	٧١٣-٧١٢
٢٨٧	يوسف: سنان باشا بن عبد الله الوزير الأعظم	لطف	٢	٧١٥-٧١٤
٢٨٨	محمد القيصوني	الكواكب	١	٩٥
٢٨٩	إبراهيم بن إدريس الهمداني	الكواكب	١	١٠٧
٢٩٠	أحمد أبي عراقية	الكواكب	١	١٥٢
٢٩١	أحمد الحسيني البخاري	الكواكب	١	١٥٣-١٥٢
٢٩٢	أحمد الشيخ شهاب الدين	الكواكب	١	١٥٤
٢٩٣	جان بردي الغزالي	الكواكب	١	١٧١-١٦٩

٢٩٤	زكريا بن زين الدين الأنصاري	الكواكب	١	٢٠٣
٢٩٥	ظهير الدين الأردبيلي	الكواكب	١	٢١٦
٢٩٦	عبد الرحمن بن أبي بكر الأسيوطي	الكواكب	١	٢٢٩
٢٩٧	علي بن محمد مظفر الدين الشيرازي	الكواكب	١	٢٦٤-٢٦٣
٢٩٨	قانصوه الغوري	الكواكب	١	٢٩٥-٢٩٤
٢٩٩	مبارك بن إسماعيل	الكواكب	١	٣٠٢
٣٠٠	محمد بن محمد العجمي	الكواكب	٢	١٢-١١
٣٠١	محمد بن معوش	الكواكب	٢	١٧
٣٠٢	محمد الضيروطي	الكواكب	٢	٣٦-٣٥
٣٠٣	محمد منلا عرب	الكواكب	٢	٥٥
٣٠٤	محمد بن يحيى التادفي	الكواكب	٢	٦١-٦٠
٣٠٥	محمد بن يوسف التادفي	الكواكب	٢	٦٧-٦٣
٣٠٦	إبراهيم بن محمد الحلبي	الكواكب	٢	٧٧
٣٠٧	إبراهيم المجذوب	الكواكب	٢	٨٥
٣٠٨	أحمد بن محمد بن حمادة	الكواكب	٢	٩٩-٩٧
٣٠٩	أحمد بن عبد العزيز الفتوحي	الكواكب	٢	١١٣-١١٢
٣١٠	أمير شريف العجمي	الكواكب	٢	١٢٤
٣١١	رجب بن علي البعفوري	الكواكب	٢	١٤٤
٣١٢	سعودي المجذوب	الكواكب	٢	١٤٧
٣١٣	سلام الله الشيرازي	الكواكب	٢	١٤٧
٣١٤	عبد الرحيم العباسي	الكواكب	٢	١٦٣
٣١٥	عبد الوهاب العتابي	الكواكب	٢	١٨٧-١٨٦
٣١٦	علي الحسيني العجلوني	الكواكب	٢	٢٠٠
٣١٧	علي الكيزواني	الكواكب	٢	٢٠٣-٢٠١
٣١٨	علي بن عطية بن علوان الحموي	الكواكب	٢	٢١٢-٢١١
٣١٩	علي بن ياسين الطرابلسي	الكواكب	٢	٢١٤-٢١٣
٣٢٠	علي البحيري	الكواكب	٢	٢١٦
٣٢١	قاسم بن خليفة	الكواكب	٢	٢٤٠
٣٢٢	قاسم بن زلزل	الكواكب	٢	٢٤١
٣٢٣	قاسم المغربي	الكواكب	٢	٢٤٣-٢٤٢
٣٢٤	الكمال العجمي	الكواكب	٢	٢٤٤
٣٢٥	محيسن البرلسي	الكواكب	٢	٢٤٩
٣٢٦	مخلص العابد	الكواكب	٢	٢٥٠
٣٢٧	ميا المصري	الكواكب	٢	٢٥٢
٣٢٨	يوسف بن طولون	الكواكب	٢	٢٦١
٣٢٩	محمد بن محمد الصمادي	الكواكب	٣	٢٢-١٩
٣٣٠	محمد بن محمد أبي الفتح المالكي	الكواكب	٣	٢٣
٣٣١	محمد بن أحمد القيرواني	الكواكب	٣	٤٥
٣٣٢	شهاب الدين أحمد بن محمد الغزي	الكواكب	٣	١٠١
٣٣٣	أحمد بن محمد الحصكفي	الكواكب	٣	١١٠
٣٣٤	أحمد بن عبد القادر النعيمي	الكواكب	٣	١٢٠-١١٩
٣٣٥	عبد الوهاب بن عبد الوهاب الصلتي	الكواكب	٣	١٧٨-١٧٧
٣٣٦	علي بن محمد العسيلي	الكواكب	٣	١٨١-١٨٠
٣٣٧	القاضي نور الدين الصهيوني	الكواكب	٣	٢١٠-٢٠٩
٣٣٨	يحيى بن عبد القادر النعيمي	الكواكب	٣	٢٢٠-٢١٩
٣٣٩	محمد بن محمد الداودي المقدسي	لطف	١	٢٤-٢٣
٣٤٠	محمد بن محمد بن خصيب المقدسي	لطف	١	٦٧-٦٦
٣٤١	محمد بن أحمد الأكرم	لطف	١	٩١-٨٩
٣٤٢	محمد بن أحمد بن هلال الحمصي	لطف	١	٩٤-٩١
٣٤٣	محمد بن حسين بن حمزة نقيب الأشراف	لطف	١	١٠٨-١٠٧
٣٤٤	محمد بن حسين الحمشي	لطف	١	١١٤-١١٣

٣٤٥	محمد بن تقي الدين القاضي محب الدين الحموي	لطف	١	١١٤-١٢٣
٣٤٦	محمد بن قاسم بن المنقار	لطف	١	١٤٦-١٤٨
٢٤٧	محمد بن يوسف شمس الدين الميداني	لطف	١	١٧٨-١٧٩
٢٤٨	أحمد بن سليمان القادري الصواف	لطف	١	٣٠٠-٣٠٢
٣٤٩	أحمد بن يونس العيثاوي(شيخ النجم الغزي)	لطف	١	٣٠٨-٣٢٤
٣٥٠	حسين بن قاسم المغربي الدزوي	لطف	١	٤١٠-٤١١
٣٥١	علي بن محمد الطرابلسي	لطف	٢	٥٥٤-٥٥٥
٣٥٢	يوسف بن أحمد العلموي	لطف	٢	٧١٧
٣٥٣	يوسف بن يوسف كريم الدين	لطف	٢	٧١٩

النّسويّة في الأدب والنّقد

د. رزان محمود إبراهيم*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/١/٢١ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/١

ملخّص

تسعى هذه الدراسة في جزئها الأول إلى التعريف بالنسوية في الأدب والنقد، ضمن اتجاهات مختلفة تعكس إلى حد كبير ما يحمله مصطلح النسوية من تطلعات وأهداف وبدائل شتى، لا تنطوي على مدرسة محددة المعالم، وإن كانت في مجملها تدور حول محوري البيولوجيا والبعد الاجتماعي. أما في جزئها الثاني، فتحاول هذه الدراسة إبراز علاقة النقد النسوي بغيره من أنواع النقد الأدبي، من ماركسية وبنيوية وتفكيكية، موضحة ما أتاحته التفكيكية على وجه الخصوص من إمكانيات لمنطلقات نسوية جديدة تساهم في تحرير المرأة من سطوة البنية الأبوية للتفكير، ضمن رؤية حريصة على الربط ما بين النظريتين النقدية والسياسية. كما تستعرض هذه الدراسة إنجازات أهم المنظرات اللواتي لعبن دوراً بارزاً في تطوير النظرية النقدية النسوية، محاولة إبراز المواجهات الحادة التي اعترضت النظريتين الفرنسية والأمريكية، عبر مسارات ومحطات تاريخية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بعالم النقد النسوي.

Abstract

Feminism in Literature and Criticism

Ph.D Razan Mahmoud Ibrahim

The paper at hand seeks in its first part to introduce feminism in literature and criticism as manifested through different trends embracing significantly what various alternatives, aspirations and goals are imbued in the term feminism, thus proving that feminism is not restricted to one ideological school, even if in its totality, it evolves around biological and social dimensions.

In its second part, the study attempts to highlight the link between feminist criticism with other trends in literary criticism relating to Marxism, structuralism, and deconstructionism, emphasizing how the last in particular has offered new potentials within feminism to liberate women from patriarchal modes and structures of thinking. Hence, feminism has proved to be capable of accommodating relations between both theories of politics and theories of criticism.

The paper is also concerned with presenting some of the most important feminist theorists whose roles in developing feminist literary theory cannot possible be undermined. In the course of the presentation, obstacles which faced both French and Anglo-American feminist theories will be pinpointed, drawing attention to the inherent link between these theories and crucial historical events.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا الخاصة.

المقدّمة:

لا يمتلك النقد النسائي طرقاً نقدية موحدة، فهناك اتجاهات تنتمي إلى تيارات نقدية متعددة، ومن هنا يقف الباحث في محاولته رصد الملامح الأساسية للنظرية الأدبية النسوية أمام مجموعة من التحديات، قد توصله إلى الاعتقاد بأنه من العبث الإمساك بملامح واضحة لهذه النظرية.

على الرغم من ذلك، فإن هذه الدراسة تسعى في جزئها الأول إلى التعريف بالنسوية بالاعتماد على أبحاث ودراسات متعددة من أقسام الدراسات النسائية في الغرب، ويأتي في مقدمة هذه الدراسة كتاب ماري إيجلتون (النظرية الأدبية النسائية)، وكتاب جانيت تود (دفاعاً عن تاريخ الأدب النسوي). وهي الدراسات التي تنتهي في مجملها بتعريف النص النسوي بأنه ذلك النص الذي يعبر عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع حياة المرأة، ويتيح المجال الأوسع لتعبير ذاتي ومباشر، غير مقيد بالمفاهيم التقليدية، ولا يلقي بالاً لمعايير الرجل. ويبدو لنا حسب النظرية النسوية أن هناك سعياً حثيثاً باتجاه كتابة تساعد على فهم التجربة الأنثوية، الأمر الذي يفرض حديثاً عن الجسد الأنثوي باعتباره مصدراً هاماً للكتابة الأنثوية؛ فوعي الجسد يعني بالضرورة وعياً للذات الأنثوية.

مقابل هذا التأكيد الواضح على الاختلاف الأنثوي، يقع الدارس أمام اتجاه آخر يرفض هذا الاختلاف، مبرزاً الأثر السلبي الذي يتركه من حيث الحجر على النساء، وإجبارهن على الخنوع، بواسطة دور الجنس المقولب الذي تخضع له المرأة منذ أقدم العصور.

كان من شأن هذه الدراسة أيضاً الدخول في مناقشات متعددة يدور أغلبها حول محوري البيولوجيا والبعد الاجتماعي، ذلك أن الاعتقاد بوجود أسلوب أنثوي خاص بالكتابة يجد من يفسره بميل غريزي فطري لدى المرأة لصور وأشكال لغوية محددة، بينما يفسره آخرون بالإحالة إلى مجموع الظروف التي تعيشها المرأة، وبما يترتب عليها من أساليب حياتية خاصة تنفرد بها عن الرجل. وفي خضم هذه التساؤلات جاءت فكرة رفض تعبير الكتابة الأنثوية بسبب طبيعة الجنس، وطرحت في المقابل كتابة ذكورية أو أنثوية غير معتمدة على الجنس البيولوجي. فأصبح من الشائع في النظرية النسوية القول إن الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطاباً مرتبطاً بالمرأة بشكل لازم، مما حرك النظرية النسوية وجهة جديدة جعلتها ترفض الاعتراف بلغة مميزة للمرأة.

في الجزء الثاني من هذه الدراسة، يسلط الضوء على علاقة النقد النسوي بغيره من أنواع النقد الأدبي، وكما بدا الحال صعباً في توصيف مصطلح النسوية، فإن توصيف علاقة المرأة بالنظريات النقدية لم يكن أقل صعوبة. صحيح أن هناك اتفاقاً مبدئياً على ضرورة الربط بين النقد النسائي والحركة النسائية، فكل نظرية نقدية هي بالضرورة نظرية سياسية، إلا أن الاختلاف يبدو واضحاً فيما يتعلق بالانخراط بالنظريات النقدية التي وضعها الرجل.

تستعرض هذه الدراسة أهم المنظرات اللواتي لعبن دوراً بارزاً في تطوير النظرية النقدية النسوية من مثل: فرجينيا وولف، وسيمون دي بوفوار، وكيت ميليت، وشووالتر، وغيرهن ممن أسهمن في بلورة النظرية النسوية، كما تحاول أن تلقي الضوء على المواجهات الحادة التي اعترضت النظريتين الفرنسية والأمريكية، مبرزة الاتهامات التي تبادلها الطرفان، والتي تمحورت حول عجز النظرية الفرنسية عبر أطروحاتها ذات الطابع الشكلاني عن المساهمة في تغيير المؤسسات الاجتماعية، مقابل اتهام النقد الأمريكي بأنه يمتلك رؤية ساذجة عن الواقع، غير قادرة على توظيف اللغة.

تبرز هذه الدراسة مواجهة النقد النسوي للماركسية، في لقائه مع النظريات النقدية المتعددة، واعتراضه عليها، ذلك أنها تقدم قضايا الصراع الطبقي على قضايا النوع. كذلك تبرز هذه الدراسة عزوف النقد النسوي عن البنيوية، وهو عزوف مرده إمكانيات البنيوية المتواضعة في تفسير الاختلافات الاجتماعية أو السياقية، علماً أن هناك دعوة إلى الاستفادة من البنيوية والاتحاد معها لتشكيل قوة تساعد النقد النسوي في اكتشاف بعض المعضلات، خصوصاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الوسائل المنضبطة التي تمتلكها البنيوية.

يبقى واضحا للدارس ما أتاحته التفكيكية من إمكانيات لزعزعة الكثير من المسلمات القديمة، والكشف عن التصورات الخفية للمفاهيم الماضية، عبر تحليل دقيق وضع المرأة في قلب عملية التشفير الرمزية، وساهم في نقض مجموع البنى الرمزية القائمة على رؤية الرجل وحده للعالم، التي جعلت من المرأة الآخر المناقض للرجل، وسعت إلى إعادة صياغة هذه البنى الرمزية على أسس جديدة يتم فيها تحرير المرأة باعتبارها الآخر من سطوة البنية الأبوية للتفكير.

النسوية في الأدب والنقد

تمهيد: ما هي النسوية؟

الحديث عن النسوية يعني الدخول في سياق فكري، يحمل ممارسات تطبيقية، تحمل أهدافاً معينة، وهي الممارسات التي اندعمت بالنظرية واستلهمت خطاها وتطلعاتها(١).

بداية، لا بد من التأكيد على أن النسوية اتجاه ذو مراحل ومتغيرات وبدائل شتى، وهي – ككل الاتجاهات الفكرية الكبرى، إطار عام يضم فروعاً عديدة مختلفة لا تنطوي على مدرسة محددة المعالم، فهي اتجاه نقدي يتفرع فروعاً عديدة، تتفق جميعها على نقض المركزية الذكورية، وإن

(١) انظر: يمنى طريف الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣٤، أكتوبر – ديسمبر ٢٠٠٥، ص ٩-٦٩، ص١١.

كانت تختلف في استراتيجيات تحقيق هذا الهدف، حتى إن النساء أنفسهن مثلهن مثل الرجال يختلفن فيما بينهن. والنسوية عموماً لا تزعم أن النساء يمتلكن الحقيقة، ولكنها تحاول أن تقول إن الرجال أيضاً لا يستأثرون بها(١).

ويكون بديهياً أن يجيء التعبير عن النسوية في الأدب والنقد أكثر مما جاء في أي شكل آخر، ومجيء عشرات الأسماء للأديبات والناقدات النسويات في ثنايا أي حديث عن النسوية، يدفعنا إلى الإقرار بوجود نظرية نسوية في الأدب وفي النقد الأدبي تلقى اهتماماً كبيراً في العالم.

كان أول ظهور لمصطلح (النسوية / Feminism) في الفكر الغربي، في نهاية القرن التاسع عشر، وبالتحديد العام ١٨٩٥، إلا أنّ بعض الدارسين يرى في نهايات القرن الثامن عشر بداية لمطالبة المرأة بحقوقها، وذلك عندما قامت Mary Woll Stone Craft بنشر كتابها (دفاع عن حقوق المرأة) A vindication of the rights of women عام ١٧٩٢(٢).

وفي القرن العشرين، وفي عام ١٩١٠ تحديداً، جرى اعتماد مصطلح النسوية، وذلك في مؤتمر دولي عاونت على عقده النسوية البارزة (كلارا زاتكين/ C. Zatkin)، حين أعلن الثامن من مارس عيداً عالمياً للمرأة، وهو التاريخ الذي اعتمدته عصبة الأمم إحياءً لذكرى الثورة التي قامت بها العاملات في نيويورك عام ١٨٥٩، والتي ماتت فيها بعض هؤلاء العاملات، احتجاجاً على الأوضاع البائسة التي كن يعانين منها(٣).

يرى الباحثون أن النسوية – منذ السنوات الأولى من القرن العشرين وحتى الخمسينيات – تميزت بسعيها الحثيث نحو تحقيق المساواة مع الرجل، وتكريس منح المرأة حق الاختيار، وفي هذه الفترة أيضاً، يمكن للدارس أن يلمس بدايات لنقد الحتمية البيولوجية، التي تربط بالضرورة أدوار المرأة في المجتمع بتكوينها البيولوجي، وذلك لتهميشها في الحيز العام(٤).

---

(١) يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، **عالم الفكر**، صفحات ١١، ١٣، ٤٠. وانظر نهى البيومي، إعادة كتابة التاريخ من منظور النساء: نحو تجنيد كتابة التاريخ، دراسة منشورة **بمجلة البحرين**، ع ٣٦، أغسطس ٢٠٠٣، ص ١٢-٣٤.

(٢) Mary Wollstone Craft, A Vindication of the Rights of Women, New York, Dover Publication, 1792.

ويذكر أن مؤلفة هذا الكتاب قد اقتصرت في كتابها المذكور على الدفاع عن حقوق المرأة في الطبقة البورجوازية الوسطى، ودعت إلى تعليم أكثر عقلانية، مؤكدة أن المرأة – إذا تلقت التعليم نفسه الذي يتلقاه الرجل – تكانت مساوية له من جميع الوجوه، ويذكر أيضاً أن كتابها في الأساس كان رداً على كتاب جان جاك روسو المعروف (إميل) الذي جعل التربية بأشكالها المختلفة من نصيب الذكر فقط، أما الأنثى فوجودها يقتصر على خدمة الرجل وراحته، ولهذا تتلقى تربية خاصة لتحقيق هذا الهدف.

(٣) يمنى طريف الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، **عالم الفكر**، ص ٢٤.

(٤) حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، ع ١٢، ص ٢٧-٢٣.

وفي الستينيات من القرن العشرين، انفجرت النّسوية في موجتها الثانية، بفعل مجموعة من العوامل، من مثل: زوال الاستعمار، ونجاح حركات مناهضة التمييز العنصري، واشتداد عود الليبرالية الأمريكية، التي تدعو إلى المساواة في الحقوق المدنية، وإتاحة الفرص للجميع، إضافة إلى تعالي الأصوات المناهضة لحرب فيتنام، وثورة الطلاب الشهيرة، مما كان له الأثر الواضح في تشكيل منطلقات نسوية جديدة ضمن أفكار تسقط مثال الحداثة، وهو الرجل الأبيض، وتبرز الآخر، أي النساء والشعوب والثقافات غير الأوروبية.

عموماً، أرادت نسوية القرن العشرين أن تكون نسوية راديكالية، أي جذرية، ترجع وضع الأنثى إلى أنوثة المرأة، وتتفق أنّ قهر المرأة هو أكثر قضايا البشر إلحاحاً، وإن كانت تختلف في استراتيجيات التخلص من هذا القهر، ما بين راديكالية تحررية تنادي بالقضاء على الأسرة، باعتبارها وضعية ثقافية تقدم على أنها طبيعية؛ وراديكالية ثقافية تتبرأ من الراديكالية المتطرفة وتنظر إليها باعتبارها مظهراً من مظاهر انفلات وجموح الحضارة الأمريكية، والحضارة الغربية، قبل أن تكون تعبيراً عن انفلات وجموح التيار النسوي فيها. ومن ثم يمكن القول إن الراديكالية الثقافية امتازت بأنها ذات طابع أكاديمي رصين أكسبت النسوية نضجاً فكرياً، وجعلتها تبحث عن إطار أعمق وأشمل من مجرد المطالبة بالمساواة مع الرجال، ووجهتها نحو صياغة نظرية في (الهوية النسوية/ Femininity) وتحولاتها الممكنة، فأصبحت الأنثوية مرحلة متطورة، وهي مرحلة اكتشاف الذات، بدلاً من التماهي مع النموذج الذكوري(١).

وفي بداية التسعينيات، أطلق على أكثر نتاج المرأة الفكري، مصطلح (ما بعد النسوية/ Post Feminism) وهي ظاهرة متطورة تمثل توجهاً بعيداً عن ثقافة الضحية التي نمتها الموجة السابقة من الحركة النسوية، بل هي أشبه ما تكون بحركة ارتجاعية ضد الأشكال الأكثر تزمتاً من الفكر النسوي أو (النسوية المحاربة/ Militant Feminism) التي سادت في الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين، وتنتقل فيها المرأة إلى صورة أكثر إيجابية، بحيث تصبح قادرة على أن تختار من بين مجموعة من أساليب الحياة. علماً بأن بعض النسويات هاجمن هذه الحركة بوصفها معادية للحركة النسائية، ولأنها – كما رأين – تعمل على تقويض أهداف الحركة النسائية، إلى ما قبل الحركة النسائية(٢).

---

(١) يمنى طريف الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، عالم الفكر، ص ص٢٦-٣١.

(٢) ستيوارت سيم، بورين فان لووف، **النظرية النقدية**، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ١٦٦-١٦٧.

أولاً: النظرية الأدبية النسوية: مفهومها؛ غاياتها:

يحمل موضوع "النسوية" في الأدب والنقد كثيرا من الإشكاليات التي قد تدفع بعض المتابعين إلى التصريح بعدم جدوى إثارته، وتدفع آخرين إلى الاستخفاف بهذا الموضوع، بل واتخاذه مجالاً للتندر والسخرية، الأمر الذي يصدر في كثير من الأحيان عن جهل فاضح وعدم دراية بأبعاده وخلفياته ومنطلقاته المعرفيّة والنقديّة.

بداية، لا بد من الاعتراف بأن الممارسة النسائية في الكتابة أمر يصعب تعريفه كما يصعب التنظير له، فهناك صعوبة كبرى في تصور الكتابة النسائية، ولذلك يستعمل مصطلح (عدم القابلية للتحديد Undecidability)، أثناء تصور الكتابة النسائية، فما يندرج تحت عنوان الكتابة النسائية يخلق تحدياً تجد له لوسي إريجاري تفسيراً في هوية المرأة نفسها، بوصفها هوية متعددة جداً، بخلاف هوية الرجل، فإذا كانت الكتابة النسائية مصممة للإمساك بهذا التعدد والاختلاف، فإنه من غير المفيد أن نحبس المرأة – حسب إريجاري – في التعريف الدقيق لما تعنيه[1]. وفي رأي إريجاري هذا إنكارٌ واضح لإمكانية التغير الدال مما يحبس المرأة والرجل معاً في إطار تكوينهما البيولوجي، وهو ما قد نجد له معارضات كثر يحملن حججاً كثيرة ضد الماهوية البيولوجية، وعلى رأسهن الناقدة المعروفة جوليا كريستيفا[2]، وهو ما ستظهره الدراسة بشكل واضح في صفحاتها المقبلة .

تنظر المراجع الأجنبية إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة: الأدب الذي تكتبه المرأة؛ الأدب الذي يكتب عن المرأة؛ الأدب الذي تقرؤه المرأة. وبهذا يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقاً للمنظور الذي ننظر إليه من خلاله. لكن وفْق النظرية النسائية، فإن كل منظور من الثلاثة محدود للغاية، ولا يكفي وحده لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من رؤى متنوّعة.

في كتابها، النظرية الأدبية النسوية، تؤكد لنا ماري إيجلتون خطأ تصنيف العمل الأدبي على أنه نسائي لمجرد إقبال المرأة على قراءته، ودليلها على هذا مجموعة الكتب غير المتعاطفة مع المرأة التي يقبل العنصر النسوي على قراءتها، وهي كذلك ترفض اعتبار رواية ما نسوية لمجرد أن المرأة تكتبها، فهناك مجموعة كبيرة من الروايات الرومانسية التي تكتبها المرأة، غير أنها بعيدة كل البعد عن ملامح الأدب النسوي، فهي مجرد فانتازيا تركز على بطلة محاطة بأوهام عاطفية قريبة من صورة البطلة السينمائية، علماً بأن المرأة البطلة – حسب إيجلتون – ساهمت في إيجاد

(١) ستيوارت سيم، بورين فان لووف، **النظرية النقدية**، ص ص١٦٢-١٦٣.

(٢) جوليا كريستيفا: ناقدة بلغارية فرنسية، وهي من ألمع تلميذات مدرسة النقد البنيوي في الستينيات، وقد عدلت الكثير من مفاهيم هذه المدرسة النقدية.

المرأة الكاتبة في الحقل الروائي(١).

يلحظ قارئ كتاب إيجلتون أنه يحتوي على مجموعة من الاقتباسات لأبرز النصوص المتعلقة بهذا المصطلح الإشكالي، وتستطيع من خلال هذه الاقتباسات تلمس بعض أبرز ملامح الأدب النسائي من وجهة نظر أصحاب هذه النصوص، وهو ما يمكن إجماله فيما يأتي:

- الاعتقاد بالموثوقية (Authenticity).
- الاعتقاد بضرورة الكشف عن هوية أنثوية حقيقية.
- ترديد مجموعة من المصطلحات عبر هذه الاقتباسات من قبيل: الحقيقة (Truth)؛ التجربة (Experience)؛ واقعي (Realistic)؛ هوية (Identity)؛ أصيل (Authentic).

أشد ما يلفت الانتباه في هذه الاقتباسات ضرورة أن يعبّر النص الأدبي عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع حياة المرأة بشكل صادق، ذلك أن المرأة قد قدمت لفترات طويلة بأنماط بعيدة كل البعد عن الحقيقة والواقع، بواسطة نماذج أدبية مضللة إلى أبعد الحدود(٢).

نقف قليلاً على أبعاد هذه التجربة الخاصة التي جعلتها إيجلتون والعديدات من الناقدات النسويات ضرورة من ضرورات الأدب النسوي، بل وجعلنها شرطاً من شروط هذا الأدب الذي أردنه قادراً على أن يتيح المجال الأوسع لتعبير ذاتي مباشر وصادق غير مقيد بالمفاهيم التقليدية، ولا يلقي بالاً لمعايير الرجل. فالأهم هنا الكتابة عن تجربة المرأة بطريقة تساهم في مساعدة الناس على فهم التجربة الأنثوية. والاعتقاد السائد ههنا، بأنه ما دامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية، فهن وحدهن اللاتي يستطعن الحديث عن حياة المرأة، بتفاصيلها الفكرية والانفعالية الخاصة بها. فالمرأة لا تنظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجل، وتختلف مشاعرها وأفكارها إزاء ما هو مهم وغير مهم. وتقوم بدراسة التمثيل الأدبي لهذه الاختلافات في كتابة المرأة من يطلق عليهن اسم (ناقدات الخصائص النسوية Gynocritics)(٣).

نستطيع أن نقول إن تأكيداً واضحاً على تجربة المرأة الأنثوية بدا معلماً من معالم الأدب النسوي وهو ما نراه واضحاً عند (باتريشا سباكس- Patricia Spacks)، التي تؤكد في كتاباتها

---

(١) Mary Eaglton, Feminisl Literary Theory, Blackwell, Cambridge, 1993, P 155–156.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥١.

(٣) في هذا الشأن ترى شووالتر أن الموضوع الملائم للناقدات النسويات هو النصوص التي تركز على التجربة الأنثوية أو النصوص النسائية Gynotexts. كذلك ترى كل من سوزان جوبار وساندرا جلبرت أن نصوص الأدب النسائي يجب أن تكون موضوع الاهتمام الأول للنقد النسوي، ويقصد بها تلك النصوص أو القصص التي تتناول تجربة المرأة على وجه التحديد. وانظر في هذا الموضوع: النظرية النقدية، مرجع سابق. صفحات ١٥٥، ١٨٠. كذلك كتاب رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩١، ص٢١٦.

أن النقد النسوي هو ذلك النقد الذي يتعامل باهتمام رئيسي مع طبيعة التجربة الأنثوية داخل النص[١].

فنكون أمام نص همه على سبيل المثال التطرق إلى مواضيع الزواج والاستقرار، أو معاملة الأرامل أو الأمومة، وما إلى ذلك من أمور ذات صلة كبيرة بالمرأة. حتى إننا نجد من الناقدات من تدعو النساء إلى أن يخترن قراءة المرأة لأنها امرأة كما فعلت (ماغي هوم/ Maggie Humm) في كتابها النقد النسوي: المرأة كناقدة معاصرة، إذ تدعو الناقدات النسويات إلى مساعدة القارئات على الاستمتاع بقراءة أدب المرأة[٢]. وفي ذلك بطبيعة الحال تأكيد على الاختلاف الأنثوي الذي يجد في بعض الأحيان من يرفضه، ويرى أن أي شيء يفرق بين المرأة والرجل هو شيء قمعي، وهو ما يقع عليه قارئ كتاب (شولميث فيرستون/Shulmaith Firestone) جدل الجنس، وهو الكتاب الذي تفاجئنا الكاتبة فيه بالتطلع إلى فترة يستطيع فيها التقدم العلمي أن يعفي المرأة من التناسل على الإطلاق[٣].

في منتصف السبعينيات – عموماً – نجد احتفاءً واضحاً بالتجربة المتميزة للمرأة، إذ لم يعد التسجيل الممل للقمع والكبت كافياً، وفي هذه الفترة كتبت الشاعرة (أدريني ريتش – Adrienne Rich) كتاباً عن ميلاد المرأة تمدح فيه الأمومة والإبداع النسوي، وحلمت بوجود لغة مشتركة تظهر الذات النسائية. كما برزت في هذه الفترة طقوس الزواج والخصوبة في الأدب، وهو ما تم تطويره بالاعتماد على نقد رجالي أسطوري، لكن الأغراض كانت نسوية[٤].

لا نستطيع الحديث عن التجربة الأنثوية الخالصة بمعزل عن الجسد الأنثوي باعتباره مصدراً للكتابة الأنثوية، فالوعي الأنثوي بالحقائق حول جسد المرأة يدفع المرأة بالضرورة إلى أن تكتب عنه. وهو ما يبرز بشكل واضح في مقالة هيلين سيكسو الشهيرة، ضحكة قنديل البحر[٥]،

---

(١) باتريسيا سباكس، **الفرق الذي يحدثه منظور نسوي في الحياة الأكاديمية**، حررته إليزابيث جرنف/ شيكاغو – مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٨١، ص١٤. نقلاً عن جانيت تود، دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي، ترجمة ريهام إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ١٥. سبق كتاب ماغي الآنف الذكر كتاب "الأمومة المتناسلة"، (نانسي تشودرو Nancy Chodrow)، وهو كتاب يتماشى مع ما أسلفنا من حديث عن التجربة الأنثوية الخالصة، إذ يهتم بالأمومة من منظور علم النفس الفرويدي التقليدي الذي أوكل إلى الفتاة الحقد على العضو الذكوري.

(٢) وانظر: **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص٤٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص٤٧.

(٤) ظهرت هذه الإثارة بعد كتاب (نورثروب فراي/ Northrop Fry) **الشهير تشريح النقد Anatomy of Criticism** عام ١٩٥٧. وانظر **المصدر** السابق، ص ٤٧.

(٥) تعد هذه المقالة من أهم ما كتب في موضوع كتابة الجسد، وتشاركها الرأي في هذا الموضوع لوسي إريجاري. وانظر ذلك في كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية، آن روزلينتر، ترجمة أحمد صبرة، **نوافذ**، ع٣٣، سبتمبر ٢٠٠٥، ص ١١٣-١٢٥.

وفيها تحث الكاتبة النساء على أن يكتشفن أنفسهن وأن يعبرن عنها، ويظهرن من أنفسهن ما حاول التاريخ الذكوري أن يقمعه، الأمر الذي يمكن له أن يتحقق إذا بدأت النساء باكتشاف جنسيتهن، وبما هو مختلف لديهن عن الرجال، والأمر يبدأ في الجسد، فوعي الجسد يعني بالضرورة وعياً للذات الأنثوية التي غيبت أو أسيء عرضها في الخطاب الذكوري.

هذا التركيز الشديد على الجسد الأنثوي، باعتباره مصدراً من مصادر الكتابة النسائية، يلقى ترحيباً شديداً لدى الكاتبات الفرنسيات يفوق ما يلقاه لدى الكاتبات في الولايات المتحدة، فالنسوية الأمريكية ترى أنه من الصعب أن يكون الجسد هو أفضل مكان يمكن من خلاله الهجوم على القوى التي تحاول عزل النساء، وتأطير التجربة الجنسية لديهن. كما يرَيْنَ أنه من الصعوبة بمكان جعل المفاهيم التي تطرحها النسوية الفرنسية مفاهيم عالمية، ففي ذلك تجاهل للخصوصيات الثقافية في كل مكان في العالم، فليس بالإمكان تجاهل اختلافات الطبقة والجنس والثقافة بين النساء، كذلك يؤخذ بعين الاعتبار موقف المرأة نفسها من الجنس، وفي ذلك رفض صريح من النسوية الأمريكية لإمكانية أن يفرض صوت شهواني واحد نفسه في التعبير عن كل نساء العالم(١).

وفضلاً عن تشجيع العمل الأدبي المطابق لتجربة المرأة وخبرتها، نجد في النظرية الأدبية النسوية رغبة ملحة في زيادة وعي المرأة، علماً بأن الكتابة عن تجربة المرأة الذاتية لا تخرج عن هذه الغاية – ولنأخذ على سبيل المثال ما يمكن للنص الأدبي النسوي أن يطرقه في هذا المجال، وليكن هذا النص قصة. يقترح النقد النسوي آنئذ على الروائية أن تعزف عن تقديم الحلول من خلال الشخصيات التي تقدمها، وتترك للقارئة حيزاً واسعاً تقارن فيه مشاكلها الخاصة بمشاكل هذه الشخصيات، ومن ثم تحاول الكشف عن أسباب هذه المشاكل، مما يساعدها على اتخاذ القرار أو الحل الأنسب، وهو الأمر الذي يمكن أن يتم إذا ما عرضت الروائية شخصياتها بشكل يمكن تمثله في الواقع، وذلك لتحقيق مقارنة حقيقية نابعة عن الإحساس بتجربة مشتركة تربط القارئ بالشخصية الروائية؛ فالمطلوب من الروائية أن تترك عنصر المبالغة الذي يرسم سلسلة لا نهائية من أشكال الاضطهاد يصعب تصديقها في بعض الأحيان. فنحن كما تقول (إريكا يونغ Erica Jong) لا نستطيع أن نرضى عن كل هذه الروايات النسوية التي تظهر فيها النساء بشكل ضحايا عاجزة(٢).

---

(١) المصدر السابق.

(٢) Feminist literary theory, P 164–167.

إريكا يونغ: شاعرة وروائية أمريكية عرفت بعد مجموعتها الشعرية الأولى (Fruits & Vegetables) التي صدرت عام ١٩٧١، كما صدر لها رواية (Fear of Flying) عام ١٩٧٣، أدرجت ضمن المختارات الأكثر مبيعاً في العالم (Best Seller).

يأتي التطلع إلى خلق نوع من الأخوة في المجتمع النسائي ليشكل ملمحاً من ملامح النظرية الأدبية النسوية، فقد لاحظت فرجينيا وولف اضطراب علاقة النساء في عالم الأدب، وقد كانت الحركة النسائية في أمريكا رائدة في محاولاتها لخلق هذه الأخوة، بهدف التغلب على مشاعر الكراهية التي قد تكنها المرأة تجاه الأخرى بسبب العزلة أحياناً، وبسبب المنافسة أحياناً أخرى. وهو ما يمكن معالجته عبر عالم الأدب الذي يمكن له أن يقدم خدمة كبيرة في هذا المجال، وذلك بخلق رابطة قوية تجمع القارئة مع المؤلفة، ومع بقية القارئات، من خلال إحساسهن بتطابق تجاربهن مع ما تقدمه صاحبة العمل الأدبي، مما قد يولد لديهن ردود فعل مشتركة تجاه العمل الذي يتلقينه(١).

ومن بين الوظائف التي تدعو إليها إيجلتون أيضاً:

- تحميل الأعمال الأدبية ولاء لحركة تحرير المرأة.
- إبراز الصراع أو الصدام مع الوسط أو المحيط، فالعمل الأدبي يبرز بشكل واضح تجربة اضطهاد المرأة، في محاولة جادة لخلق نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد يحقق ذات المرأة غير المعتمدة على الرجل.

تبدو الكتابة النسائية، ممّا تقدم، كأنّها يجب أن تخضع إلى أهداف مقررة مسبقاً، وهو ما يتناقض مع نظرتنا إلى الكتابة عموماً باعتبارها إبداعاً يتعرض للترهل أثناء محاولة قولبته في نظرية معدة مسبقاً. فما نعرفه حقيقة أن الكتابة حصيلة مؤثرات متعددة، بعض هذه المؤثرات مرتبط بقناعات إيديولوجية معينة، لكنها لا تقتصر عليها.

حين نتحدث عن كتابة الرجل وكتابة المرأة، فإننا ندخل في مناقشات متعددة يدور أغلبها حول محوري البيولوجيا والبعد الاجتماعي؛ علماً أنّ التركيز على الجوانب البيولوجية باعتبارها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة، والتقليل من أهمية التنشئة الاجتماعية أمر يستخدمه الرجل لإبقاء المرأة في مكانتها، كما تستخدمه المرأة أو فلنقل بعض ممثلات الحركة النسائية للإعلاء من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق لا الدونية، لينتهي الحال إلى الوضع المتطرف نفسه الذي يتخذه المتعصبون من الذكور، مما يتناقض مع أخلاقيات الفكر النسائي الذي يدعو إلى احتواء الآخر.

كنا فيما سبق قد أشرنا إلى نزعة محافظة جديدة تؤكد على الأمومة والفضيلة الأنثوية، وتنادي بالعائلة والمؤهلات البيولوجية الخاصة بالمرأة، اعتقاداً منها أن الحالة الإنسانية المتوازنة تكون في الاختلافات الجنسية، حيث يحتفل بالمرأة في علاقتها بالطبيعة وارتباطها بصورة راسخة بالحياة من

(١) وهو ما يتماشى مع ما أعلنه (هارولد بلوم/ Harold Blom) بأنك تقرأ ما يماثلك.

خلال دورها التناسلي البيولوجي(١).

لكن هذه الاختلافات البيولوجية أوصلت (كيت ميليت Kat Millett)(٢) إلى الاعتقاد بخطورتها حين تستخدم لمعاملة الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، بحيث تتم ممارسة القوة للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية، وهي تعتقد أن إجبار النساء على الطاعة ظلّ مستمراً بواسطة دور الجنس المقولب الذي يخضعن له منذ أقدم العصور، وترى ضرورة الخروج على أدوار الجنس في المجتمع من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية(٣).

ما بين البعدين البيولوجي والاجتماعي، تستعير ميليت من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين الجنس Sex والهوية الجنسية Gender. فالجنس يتحدد بيولوجياً، أما الهوية الجنسية فهي مفهوم ثقافي مكتسب، وتهاجم علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات الأنثوية المكتسبة ثقافياً كالسلبية بوصفها صفات بيولوجية طبيعية، وتعترف بأن المرأة أحياناً تساهم في ترسيخ هذه الاتجاهات(٤).

أن تكتب المرأة بطريقة تختلف عن الرجل أمر خلافي سبق وأن تحدثنا عن صعوبة إعطاء آراء محددة بشأنه، لكن – كما قلنا سابقاً – يبقى الأمر محصوراً بين (البيولوجيا والبعد الاجتماعي). ولنا في هذا السياق العديد من الآراء المتعارضة، من أبرزها رأي (هيلين سيكسو Helen Cixous) التي ترفض تعبير الكتابة الأنثوية، بمعنى عدم وجود لغة للرجل وأخرى للأنثى تحتمها طبيعة الجنس، وتنطلق في رفضها من أن تأييد الخضوع إلى لغة أنثوية ذات علامة بارزة يعطي فرصة ملائمة لظلم المرأة واضطهادها. هذا لا يعني أنها لا تميز بين رؤية ذكورية وأنثوية، لكنها تعتقد بإمكانية وجود روح نسائية في نصوص كتبها رجال، إذ يمكن أن يكتب رجل أو امرأة بروح نسائية، فالجنس البيولوجي لديها غير مهم، وإن كانت في بعض الأحيان ترى أنه نادراً ما يكتب الرجال بطريقة تغاير رغبتهم في تحقيق استثمارات كبيرة ضمن نظام يضمن سيطرة الذكور وتفوقهم(٥).

أما (جوليا كريستيفا/ Julia Kristiva)، فإنها ترفض مفهوم الهوية نفسه، بما في ذلك

---

(١) هذا ما تظهره بيتي فريدان في كتابها (**المرحلة الثانية**) الصادر عام ١٩٨١، وتؤكده Jean Elshtain في كتابها، (**رجل عام وسيدة خاصة**)، كذلك توصلت إلى هذا الأمر Carol McMillan في كتابها الصادر عام ١٩٨٢ بعنوان (**المرأة والعقل والطبيعة**).

(٢) (كيت ميليت /Kate Milett): كاتبة أمريكية راديكالية، أحدث كتابها **Sextual Politics** أثراً كبيراً في عالم النقد النسائي، وقد كانت من مؤسسات المنظمة النسائية المعروفة باسم (Now).

(٣) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص ٢١٨-٢١٩.

(٤) **المصدر السابق**.

(٥) Feminist Literary Theory, P 195.

القول بهوية نسوية وأخرى رجالية، باعتبار أن المفهوم ينتمي إلى مرحلة ما قبل التفكيكية، حيث التصورات المطلقة الثابتة. وهي ترفض أية نظرية لعلاقات القوى تعتمد على مفاهيم الهوية المطلقة، سواء أكان أساسها بيولوجيا أم اجتماعياً أم نفسياً، بل تعتقد أن مصطلح الأنثوية Feminity، هو مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تشفيرها لعلاقات القوى الاجتماعية. وهو مفهوم يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي. فبالنسبة لها لا توجد فروق بين الجنسين، وإنما تظهر هذه الفروق بسبب الجدل بين آليات التوليد اللغوية وحركة القوى الحاكمة التي تظهر هذه الفروق وتحرص عليها[١].

من الشائع لدى الناقدات النسويات الاعتراف بكتابة ذكورية (Masculine) وأخرى أنثوية (Feminine)، حتى لدى هؤلاء اللواتي لا يعتقدن بكتابة رجل أو امرأة، (فماري ألمان Mary Ellman)[٢]، على سبيل المثال تقوم بتشخيص الكتابة الذكورية من خلال تعبير (السلطة Authority) التي تكون غائبة في الكتابة الأنثوية. فالصوت الذكوري لا يميز الكاتب الرجل في رأيها، كما أن الصوت الأنثوي لا يكون للمرأة فحسب. لدرجة أنها تلصق سيمون دي بوفوار بالكتابة الذكورية بسبب نبرتها السلطوية الواضحة في أعمالها[٣].

يشترك (نورمان ميلر/ Norman Mailer)[٤] مع ماري ألمان في تشخيص الكتابة الذكورية من خلال السلطة، بل إنه يمتدح الكاتبة التي ترتبط بهذه السلطة بعلاقة خلاف ونزاع، ويضيف إلى المواصفات الأسلوبية الأنثوية سمات أخرى يتم من خلالها اقتطاع الصيغة الذكورية، من مثل الجرأة والسخرية، ويرى أن الصيغة الأنثوية هي مزيج من التهور والطيش والحكمة وبعد النظر[٥].

---

(١) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ص ٣٥-٣٦.

(٢) (ماري ألمان/ Mary Ellman): تنتمي إلى المرحلة السياسية الباكرة للحركة النسائية الحديثة، وهي لا تميل إلى التوحيد بين الكتابة الأنثوية وتجربة الأنثى، وقد استخدمت التورية الساخرة لنقض أساليب النظرة الذكورية السائدة، لها كتاب (التفكير عن المرأة). تسخر فيه من النقد الذكوري وأفكاره حول الرجولة في الأسلوب والفن، وقد وجدت أن التعبير الأنثوي يتم عبر أسلوب يعمل على هدم تيار التحكم الذكوري، كما قدمت بياناً تجريبياً للعنف مما جهدت به الحركة النسوية الفرنسية، ويعد من أكثر الأعمال السياسية المثيرة، لذلك حظي بتأثير فوري.

(٣) علماً بأن سيمون دي بوفوار طرحت في كتابها "الجنس الثاني" الأسئلة الأساسية للحركة النسائية الحديثة، وفي هذا الكتاب تكشف عن النظرة الدونية إلى المرأة التي يدعمها إيمان الرجل بأن المرأة أنثى بالفطرة. وانظر Feminist Literary Theory, P200 – 201.

(٤) (نورمان ماتور Norman Mailer): كاتب وصحفي أمريكي اشتهر بعمله الروائي Naked and the Dead، وقد دار جدل واسع بينه وبين (كيت ميليت/ Kate Milett) الناقدة النسوية المعروفة.

(٥) **المصدر السابق.**

والحقيقة أن هذا الاعتقاد القائل بأن الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطاباً مرتبطاً بالمرأة بشكل لازم، بل هو شكل من أشكال الأنثوية قد حرك النظرية النسوية نحو وجهة جديدة، جعلتها ترفض الاعتراف بلغة مميزة للمرأة، ومثلت على ذلك ببعض النصوص المكتوبة من قبل الرجل اتسمت بالأنثوية أو ألحقت في الكتابة الأنثوية. الأمر الذي يثير بعض الشبهات لدى الناقدات بما يلحقه هذا الأمر من تقليل أهمية تجربة المرأة وانعكاس هذه التجربة على كتابتها. لكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بأن احتمالات الكتابات الأنثوية تأتي في الدرجة الأولى من قبل المرأة . ذلك أن الكتابة الأنثوية تهدف إلى هدم سيطرة المواقف الذكورية التي استمرت لفترات تاريخية طويلة، بفعل عوامل تراثية متعددة، ومن الطبيعي أن تكون المرأة في كتاباتها عاملاً إيجابياً بارزاً في هذا الإطار.

هذا لا يمنع – بطبيعة الحال- وجود بعض الآراء التي تعتقد بوجود طريقة خاصة للمرأة في انتقاء الصورة والمجازات، علماً أن البحث عن صور محددة مرتبطة بالمرأة كان وما زال قضية شائعة في النقد الأمريكي، تبحث فيه الناقدات عن أسلوب خاص بالأنثى قائم على أسس بيولوجية. فألين مور على سبيل المثال تنسب للمرأة ميلاً غريزياً فطرياً لصور معينة أو أشكال لغوية محددة. وإن كانت في بعض الأحيان تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأديبة والوضع الاجتماعي لها بما تعرفه من أساليب حياتية خاصة بمجتمع النساء، فنجد مثلاً صورة الطائر المتكررة في كتابة المرأة، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيراً في روايات المرأة(١).

في التمييز بين كتابة الرجل والمرأة، يأتي التحليل النفسي الرومنطيقي ليميز بين الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة على اعتبار أن الرجل الكاتب يرفض الأم (النص) فيلجأ في كتابته إلى الرمز، ذلك أن اللغة تبنى من خلال موت أو غياب الأم، وهو حين يكتب يسعى للبديل الذي يشمل تحويل السلطة الأمومية إلى شيء يمكن للرجل أن يتحكم فيه بصورة أكبر. أما بالنسبة للمرأة الكاتبة، فعندما تدخل في عالم اللغة تظل في تعاملها مع النص الابنة التي ستكون هي نفسها أما أقل خوفاً من التوحد مع الأم مما يكون عليه الابن، ولهذا ستكون في النهاية قادرة على لغتين: اللغة الأمومية الحرفية التي فقدها الرجل، أو اللغة المجازية الرمزية الخاصة بالنظام الأبوي(٢).

قد يكون في هذا التصنيف انحياز للمرأة لا يخلو من الغرابة، لكن الأغرب في هذا السياق ما نجده في كتاب (ماري دالي/ Mary Daly) ما وراء الإله الأب من عبارات تتهم فيها الكاتبة

(١) المصدر السابق.

(٢) جانيت تود، **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٩٢.

الرجال بأنهم سرقوا اللغة من المرأة وهي سرقة موجودة في سفر التكوين، وبالتالي يتعين على النساء استعادة لغتهن(١).

ثانياً: النقد النسويّ وعلاقته بالنظريات النقدية:

هناك مجموعة من الأسئلة تطرح بشأن النقد الأدبي النسائي من مثل: ما الذي يجعل هذا النقد مختلفاً عن أشكال النقد الأدبية الأخرى؟ وهل يكون لهذا النقد أهداف محددة؟ وما هي علاقة هذا النقد بغيره من أنواع النقد الأدبي؟ وإلى أي مدى استفاد النقد النسائي من النظرية الأدبية الحديثة؟ وهل يكون لزاماً على صاحبات النقد النسائي أن يمتلكن موقفاً أو طرقاً نقدية موحدة؟

بداية، لا بد من القول إن علاقة المرأة بالنظريات النقدية هي علاقة إشكالية وجدلية، لكن تتفق صاحبات النقد النسائي على ضرورة الربط بين النقد النسائي والحركة النسائية، فقد نجحت الحركة النسائية في تطوير الوحدة بين الفعل السياسي والفعل الثقافي. فكل نظرية نقدية هي نظرية سياسية، بمعنى أنها تسعى دائماً إلى التحكم في الخطاب، ومن هنا ارتبطت الحقبة الأولى من النقد النسائي بالحقبة الأولى من الحركة النسوية الأمريكية الحديثة في أواخر الستينيات من القرن العشرين(٢).

تأتي مهمة النقد النسائي في إقصاء القراءة الأبوية (Patriarchal)، وإحلالها بنوع آخر أكثر صحة يفرض نفسه، ويكون له حضور مساوٍ للقراءة البطريركية التي تعكس رؤية الرجل فقط. بل إن بعض الناقدات، ومنهن (سوزان هكمن/ Suzan Hekman)، يطلبن توخي الحذر لدى التعامل مع النظريات النقدية ومنظومات القيم التي طورها الرجل، حتى وإن كان منها ما يتحدث إيجابياً عن القضايا المتعلقة بالمرأة، ذلك أن الامتيازات التي تمنحها هذه النظريات للرجل لا يعقل أن يتنازل عنها الرجل بسهولة لصالح المرأة(٣).

عموماً، تفضل هؤلاء الناقدات الابتعاد عن ثبوتية وقطعية النظرية ويدعون إلى خطاب أنثوي حر غير مقيد بتراث نظري معترف به. مهمته تحليل أدب المرأة وتطوير نماذج وأشكال حديثة قائمة على دراسة لتجربة المرأة وخبرتها بعيداً عن النظريات التي وضعها الرجل. وهو ما تؤكد عليه (شووالتر Showalter) اعتقاداً منها أنه لا يجوز تبني نظرية على الإطلاق، فالنظريات

---

(١) جانيت تود، **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٤٩.

(٢) حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، العدد ١٢، ص ١٧-٢٣.

(٣) Mary Eaglton, "**Introduction to Feminist Literary Criticism**" **Feminist literary criticism**. Ed. Mary Eaglton. London and NewYork : Longman. P11-23

في المؤسسات الأكاديمية مذكرة دائماً(١).

بعض الناقدات النسويات يخالفن شووالتر في رؤيتها، ويرون أن الانخراط في حقل النظرية وتطوير خطاب معرفي ومنهجي خاص بالمرأة ضرورة ملحة لخدمة قضايا المرأة، بل نجد منهن من تطرح إمكانية استغلال هذه النظريات لصالح النظرية الأدبية النسوية، وهو ما فعلته (توريل موي/ Toril Moi). إذ لا يوجد برأيها خيار فيما يتعلق بموضوع التنظير، فمجموعة النظريات التي يشرف عليها الرجل ما بين (سيميائية، وماركسية، وبنيوية، ونظريات التحليل النفسي)، مفيدة للحركة الأدبية النسوية(٢).

في حديثنا عن النقد النسوي، يمكننا أن نضرب أمثلة على أهم المنظرات البارزات اللواتي لعبن دوراً هاماً في تطور النظرية النقدية النسائية. وفي هذا الإطار لابد من العودة قليلاً إلى بدايات الاتجاهات الغربية في النقد النسوي، وهي البدايات التي تمثلها كل من فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار.

لا بد من الإقرار أن (فرجينيا وولف/ Virginia Woolf) صاحبة كتاب A Room Of Ones Own هي رائدة مهمة في النقد النسوي، آمنت أنه كان على النساء دائماً مواجهة العوائق الاجتماعية الاقتصادية التي كانت تعيق طموحاتهن الأدبية. من هذه العوائق تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية، الأمر الذي يمنع الكاتبة من قص حقيقة تجاربها الخاصة.

من الملاحظ أن فرجينيا وولف اتجهت في تعبيرها عن أفكارها إلى نمط السيرة الذاتية أو إلى الحكي أو القصة، ويمكن تتبع ذلك بصورة واضحة في قصتها عن الشاعرة (جوديث شكسبير/ Judith Shakespere) المعادل الأنثوي لوليام شكسبير التي تفشل بصورة حتمية قبل أن تكتب شعرها(٣).

سيمون دي بوفوار صاحبة كتاب الجنس الثاني رائدة هامة أخرى في مجال النقد النسوي، وضعت في هذا الكتاب الكثير من بنود جدول أعمال الحركة النسائية الحديثة، وهي صاحبة القول المعروف، الواحدة منا لا تولد امرأة، بل تصير امرأة(٤). إلا أن توريل موي الكاتبة الماركسية الأنفة الذكر ترى أن وولف في كتاباتها كانت أكثر منهجية من بوفوار، فوولف برأيها هي أم

---

(١) **Feminist literary theory**, p 200-201.

(٢) **المصدر السابق.**

(٣) إلين شووالتر، زمن المرأة مكان المرأة: كتابة تاريخ النقد النسوي"، **دراسات توليسا في أدب المرأة**، ٣، ٢/١، ربيع / خريف ١٩٨٤. عن جانيت تود، **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ترجمة ريهام إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ٣٢-٣٣.

(٤) ستيوارت سيم، **النظرية النقدية**، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ١٦٤.

الحركة النسائية الحديثة. خصوصاً أن بوفوار وقعت في كتابها في شرك العقلانية بتأثير الفلسفة الوجودية لرفيقها سارتر، إضافة إلى أنها ركزت في هذا الكتاب على حاجات الرجال وعاداتهم مما يقلل من فائدة الكتاب بالنسبة للمرأة. لكن يبقى أن دي بوفوار ألقت الضوء على النشاط النسوي الفرنسي الحديث وتجواله في مجالات مختلفة مثل الفلسفة والتحليل النفسي[١].

من بين المنظرات البارزات في النقد النسوي (كيت ميليت/ Kate Millett) صاحبة كتاب السياسة الجنسية (Sexual Politics) الذي ترك أثراً كبيراً في تطور النظرية النقدية النسوية. بل إن هذا الكتاب يعد من أشهر أمهات الكتب المتعلقة بالنقد النسوي الأمريكي. وفيه تشن الكاتبة هجوماً علنياً على بعض النساء في أعمالهن ذات الحظوة، وفي نفس الوقت نجدها تعيد – بطريقة مبسطة ولكنها قوية – تأويل بعض الأعمال التي لم تلق حظها من التقدير من مثل رواية (فيليت Villette) لشارلوت برونتي Charlotte Bronte[٢].

ظهر هذا الكتاب عام ١٩٧٠، وقد كان موجهاً إلى قارئ الطبقة المتوسطة المتعلم والمشارك في الثقافة العامة، وقد اعترف به أكاديمياً، إلى أن هذا الاعتراف لم يمنع نورمان ميلر في كتابه (سجين الجنس The Prisoner of Sex)، الصادر عام ١٩٧١ من التنديد بهذا الكتاب واتهامه بأنه غير أكاديمي مليء بالتعميمات غير الدقيقة، ويقرأ الفقرات خارج سياقاتها. ولكن مهما يكن الأمر، فإن الكتاب كان مناسباً للغاية بالنسبة لزمنه، كما أنه أدى مهمة جيدة في الكشف عن جوانب تتعلق بدعاة الحرية في الستينيات[٣].

في نفس العقد (السبعينيات)، بات لافتاً ظهور الكتب التي تهاجم النقد الذكوري أو الأعمال الإبداعية الذكورية. ففي عام ١٩٧٥ صدر كتاب Annette Kolodny (طرح الأرض)، وفي عام ١٩٧٨ صدر كتاب Judith Fetterely (القارئ المقاوم). وفيهما تتضح مدى الخيانة الثقافية التي تتعرض لها المرأة في الأدب ودراسته حين يعم الافتراض بأن القارئ هو رجل، في وقت أعلن فيه (هارولد بلوم/ Harold Bloom) بأنك تقرأ فقط ما يماثلك[٤].

في هذا السياق وفي السبعينيات أيضاً تطلع علينا شووالتر بكتابها الشهير، أدب يخصهن وحدهن، وفيه تقسم الكاتبة النقد النسائي إلى منطقتين – سعياً منها لجعل المشروع النسائي أكثر

(١) جانيت تود، **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٣٣-٣٤؛ وانظر يمنى الخولي: **الوجودية الدينية**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ص٣٩-٥٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٦.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٣٩.

دقة-. المنطقة الأولى تهتم بالمرأة باعتبارها قارئة بما يتركه هذا الاعتبار من آثار مهمة في فهم النص، وهو ما أسمته (نقد نسوي)، أما المنطقة الثانية فتهتم بالمرأة باعتبارها كاتبة وفي هذه المنطقة تناقش المشكلات الخاصة بالإبداع النسوي ولغته وهو ما أسمته (نقاد الأدب النسائي Gynocritics)؛ وكلا النوعين سياسي وينتمي إلى علم الاجتماع، وتكون الأولوية لديها لنقاد الأدب النسائي[١]. وإن كان من الصعب معرفة كيفية انفصال المنطقتين بالطريقة التي تريدها شووالتر. كذلك تدهشنا هذه الكاتبة حين تستند في آرائها بشكل كبير على نظريات وضعها رجال مسيطرون لهم آراء خاصة بالهوية الأدبية النسائية تختلف عن آرائها. وهي التي تهكمت على أخريات بسبب اعتمادهن الزائد على النظريات التي وضعها رجال[٢]. هنا لابد من الإشارة إلى أن الكتابة النسائية التي تناولت قضايا المرأة منذ بداياتها كانت تتأثر دوماً بالخطابات المعرفية والأطر النظرية السائدة التي وطد دعائمها مفكرون رجال، ونذكر على سبيل المثال تأثر (ماري وول/ Mary Woll) بمفكري الثورة الفرنسية وتطويع كتاباتهم لخدمة قضايا المرأة، علماً بأن بعض هؤلاء المفكرين أمثال جان جاك روسو أساء بشكل مباشر للمرأة. ولا يفوتنا أيضاً أنه في كثير من الأحيان كانت بدايات الدعوة للنهوض بحقوق المرأة تتم على أيدي مفكرين رجال، ففي بريطانيا مثلاً قام المفكر والأديب دانيال ديفو ولوستون كرافت بنشر بيان حول أهمية التعليم للمرأة وتأمين الحياة الكريمة لها[٣].

على كل حال لابد أن نقول أن شووالتر صاحبة جمهور أكاديمي واسع، وهي كذلك صاحبة مواقف معروفة ضد النظرية الفرنسية المعتمدة على التحليل النفسي، وهي النظرية التي يرأسها لاكان الذي استقبلته أمريكا من خلال النسويات الفرنسيات والفرنكفونيات[٤].

جدير بالذكر أن النظرية الفرنسية – وإن كان من الصعب فهم خطابها واستخدامه – أثبتت حضوراً قوياً على الرغم من المعارضة التي تلقتها، وهي بمجملها معارضة سعت للتقليل من شأن لغة التحليل النفسي المستخدمة فيها، وهي اللغة التي نظرت إليها (هيلين سيسكو/ Helen Cixous)

(١) انظر في ذلك: ستيوارت سيم، **النظرية النقدية**، ص ١٥٦.

(٢) يؤخذ عليها اعتمادها الزائد على آراء عالمي الاجتماع من جامعة أوكسفورد (Edwin and Shirly Ardener) اللذين اعتبرا النساء جماعة صامتة تتطابق ثقافتها وحقيقتها مع ثقافة وحضارة جماعة الرجال المهيمنة، ولم ينظر إليهن باعتبارهن مواطنات ذوات أجواء منفصلة، وهي التي جعلت الموضع الثقافي محدداً للهوية الأدبية النسائية. كذلك يؤخذ عليها اعتمادها على نص جيفري هارتمان وزنتر. وانظر ذلك في **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٦٢.

(٣) حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، ع١٢، ص ١٦.

(٤) وهو أي (لاكان) من وصفته جان جالوب في موقعه في سيمنارات جامعة السوربون بأنه ديك وسط دجاجات. ووصفت من حوله بأنهن دجاجات تسعى لإرضاء معلمها. وانظر: جانيت تود، **دفاعاً عن تاريخ الأدب النسوي**، ص ٧٣.

الناقدة النسوية المعروفة باعتبارها رؤية ذكورية للعالم تفترض سيطرة الذكر، وتدعم النظام القائم على فكرة الذكورة باعتبارها دلالة القوة(١).

عموماً نستطيع القول إن معارضة نشطة للنظرية الفرنسية ظهرت في أمريكا، عبّرت عنها بعض المؤلّفات التي لم تتقبل فكرة فصل الناقد الأدبي عن التاريخ، واعتبرت أن النصوص علامات نحو التاريخ مقابل مؤلفات أخرى غازلت النظرية الفرنسية واعتبرت أن التأثير الفرنسي على النقد النسوي الأمريكي هو مرحلة على الطريق نحو النضج النسوي، حتى إن ماري جاكوب في كتابها قراءة المرأة تقول: نادراً ما يمكن كتابة نقد أدبي نسوي في الثمانينيات بدون الاعتراف بتأثير النقاد الفرنسيين أو الفرنكفونيين(٢).

كانت هناك، إذاً، مواجهات ما بين النظريتين الفرنسية والأمريكية، بعضها يتهم النقد التاريخي الأمريكي بامتلاك رؤية ساذجة عن الواقع ويتهمه بالفشل في توظيف اللغة واللاوعي ونصية النص، والبعض الآخر يتهم النقد الفرنسي بأنه شكلاني غير فاعل في حال وجود رغبة في تغيير المؤسسات الاجتماعية. ما بين هذا وذاك ظهرت بين الفينة والأخرى محاولات لإرساء قواعد المصالحة بين النظريتين، وذلك عن طريق كتب ألفها أكاديميون شباب توصلوا إلى تسوية ما، عبر نقد يهدف في الدرجة الأولى إلى ضم الشكلية في التحليل النفسي إلى التاريخي والماركسي بحيث يتجنب خط اللاتاريخي وسذاجة الحيادية التجريبية في النقد التاريخي.

في خضم هذه المواجهات ظهرت مجموعة من المصطلحات التي تعكس أفكاراً مختلفة، من بينها مصطلح الأيديولوجية الذي دخل كلا الكتابتين باعتباره مفهوماً مفيداً يحمل أدوات مهمة بالنسبة للتحليل النسوي الأدبي، خصوصاً إذا ما نظرنا إلى الأدب والثقافة على أنهما مبعث الأيديولوجيات، وأن الأدب والثقافة يعاد إنتاجهما أيضاً من خلال الأيديولوجيات. كذلك ظهر مصطلح، المحافظون، وهو ما نعت به نقاد التحليل النفسي لأنهم كانوا ضد الإصلاح بمعناه السياسي، بينما حققه الكتاب الاجتماعيون بمعناه الفكري(٣).

في حديثنا عن الأيديولوجيات، يكون من الصعب التحدث عن النقد النسوي بمعزل عن الماركسية. فلئن استبعد ماركس النّسويّة من أن تكون في حد ذاتها موضوعا رئيسيا، فإنّ رفيقه

---

(١) مثلها في ذلك إريجاري، وهي وإن كانت في الأصل عضواً في مدرسة لاكان الفرويدية، إلا أنها اختلفت مع نتائج لاكان حول المرأة، لأنها تقدم عالماً من اللاوعي المحكوم بالنظرية الجنسية لدى الأطفال، والتي تصبح فيها المرأة رجلاً، علماً أنها كانت قد استفادت من مفهوم الخيالية لديه، لتثبت تميز العقل النسوي الراجع إلى أن الخيالية أكثر حيوية وحركية وخصوبة لدى المرأة. (انظر ذلك في: يمنى الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، ص٣٨).

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٠٩-١١٠.

أنجلز اعتبرها كذلك، بل إنّنا نجد لدى الاشتراكيين تأكيدا أنّ الاشتراكية هي التي تعطي المرأة حقوقها وتعمل على المساواة الكاملة بين الجنسين، حتّى إنّ بعض المفكّرين الماركسيين، ومنهم (روزا لوكسمبرغ/ R. Luxemburg (١٨٧٠-١٩١٩))، عمل على إبراز الماركسية باعتبارها فلسفة للتّحرير، تعمل على تحرير البروليتاريا والنساء بالتّطوّر الاقتصادي الحتميّ نحو الشّيوعية(١). لكن الحركة النسائية في الستينيات والسبعينيات تبنت موقفاً قتالياً وانتقادياً مكثفاً للماركسية لأنها تحالفت مع السلطة الأبوية، وتحدثت النسائية الأمريكية، هيدي هارتمان، عن التزاوج التعيس بين الماركسية والحركة النسائية، علماً أنها كانت تأمل في الوصول إلى مصالحة لأن الماركسية لا تخلو من نقاط إيجابية.

في العقود القليلة الأخيرة تصاعد انتقاد النساء الماركسيات أنفسهن للماركسية، إذ بدأن ينظرن إليها على أنها حصن يؤخر قضايا المرأة، ذلك أنها تقدم قضايا الصراع الطبقي على قضايا النوع، والفكر النسوي لم يعد على استعداد لأن ينتظر الثورة حتى تتناول قضايا النوع بشكل جاد، لدرجة أن بعض النسائيات يعتقدن أن الثورة لن تقوم إلا إذا حلّت قضايا النوع أولاً(٢).

توظيف النقد النسويّ للنظرية الأدبية الحديثة:

من خلال ما تقدم في هذه الدراسة نستطيع أن نقول إن صاحبات النقد النسائي لا يمتلكن طرقاً نقدية موحدة، فهناك اتجاهات تنتمي إلى تيارات نقدية متعددة. في نفس الوقت يدرك الباحث في موضوع النقد النسوي أن الاستقصاءات النسوية الجديدة استفادت بشكل كبير، من أطروحات النظرية النقدية الجديدة. صحيح أن النظرية النقدية الجديدة اهتمت بالعناصر النصية وتشكلاتها، لكن هذا لا يعني أنها لم تعر القيم الإنسانية اهتمامها، ذلك أن أي تصور نقدي للأدب لا يمكن أن يخلو من تصور فلسفي للإنسان مهما انشغل هذا التصور بالعناصر التشكيلية(٣)، ولتوضيح هذا الموضوع نبحث في علاقة الناقدات النسويات في النقد البنيوي.

عموماً، تتجنب البنيوية السؤال عن الجنوسة في وقت نعلم فيه أن النقد النسوي لديه اهتمام واسع بالاختلاف أو الخصوصية في كتابة النساء، وهو ما يظهر بشكل جلي في كتاب شووالتر (زمن النساء)، وهذا ما يفسر ابتعاد الناقدات النسويات عن البنيوية، إضافة إلى أسباب أخرى نوجزها فيما يلي:

- ميل الناقدات النسويات إلى الاهتمام بالشخصيات أكثر من أي أشكال أخرى في الحكي، وإلى

(١) يمنى الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، ص٢٣.

(٢) انظر في هذا الموضوع ستيوارت سيم، **النظرية النقدية**، ص ١٥٣-١٥٤.

(٣) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٥-١٦.

الحديث عن الشخصيات كما لو أنها أشخاص حقيقية، في وقت نجد فيه السرديين (البنيويين) ينظرون إلى الشخصيات باعتبارها أنماطاً متواترة مما يفقد الشخصية امتيازاتها ومحدداتها الوصفية.

- عزل النصوص عن سياق إنتاجها في البنيوية رغبة في الوصف العلمي المحكم للخطاب، وهو ما يعتقده النقاد السياسيون أرضية للأدب، حتى حين تحاول البنيوية تفسير السياق، فإنها تفعل ذلك بمصطلحات الشفرات السرية، وبذلك تبقى قدرتها على تفسير الاختلافات الاجتماعية أو التاريخية أو السياقية محصورة بانغلاق الشكل الأصلي الذي تحدث داخله مثل هذه الشفرات.

رغم هذا، فإن هناك بعض الدراسات التي تنحو باتجاه الاستفادة من البنيوية بحيث تتحد مع النقد النسوي لتشكيل قوة ما، خصوصاً أن الرواية هي الجنس المسيطر في دراسة النساء والبنيوية، ويمكن تفسير ذلك على النحو الآتي.

نحن نعلم أن البنيوية تقدم إطاراً مستقلاً في دراستها للنصوص، أو كما تقول (ميك بال/ Mick Bal) إنها تمكننا من استخدام وسائل منضبطة ومهمة قادرة على إيضاح أشياء تظل غامضة بدونها. وبالتالي يكون بالإمكان – عن طريق البنيوية – اكتشاف أكثر المعضلات تعقيداً في النقد النسوي، من قبيل: هل هناك حقاً كتابة للمرأة؟ هل هناك تقاليد أنثوية؟ هل يكتب الرجال والنساء بطريقة مختلفة بعضهما عن بعض؟

ولأن الأسئلة ذات طبيعة منفلتة، فإن الأنظمة السردية الدقيقة والمجردة تقدم أماناً في الدراسة أكثر مما تقدمه النظريات الانطباعية، مما يظهر استجابة البنيوية وقدرتها في إيضاح ما قد لا تستطيع النظريات الأخرى إيضاحه، ومن ثم تبرز قيمتها في الدراسات النسوية(١).

هذا ما يتّصل بالبنيويّة التي نوّهنا عن إمكانية الاستفادة منها بطريقة أو بأخرى في النقد النسائي. لكننا نستطيع أن نتحدث بثقة أكبر عن إمكانية دمج النقد النسائي بالتفكيكية، فمما لا شك فيه أن نظريات ما بعد الحداثة لعبت الدور الأكبر في النقد النسوي الحديث. ذلك أنها أسهمت إلى حد كبير في تغيير مجموعة من التصورات الأخلاقية والاجتماعية الراسخة التي تغفل بعض حقوق الإنسان الأساسية التي جرت العادة على إدراجها في منطقة المسكوت عنه أو المضمر، حتى إن بعض النقاد ينظر إليها باعتبارها نشاطاً هدفه الأول إنصاف قطاعات إنسانية معينة استخفت النظرية القديمة بحقوقها. وهو ما يتماشى مع تطلعات النقد النسوي ورغبته في الكشف عن تغلغل التصور الأبوي ببنيته السلطوية والقمعية في المنظور النقدي الذي غيب المرأة وانتهك أبسط

---

(١) انظر في هذا الموضوع سوزان لانسر: نحو علم سرد نسوي، ترجمة أحمد صبرة، **نوافذ** ، ع٣٣، سبتمبر ٢٠٠٥، ص ٧٩-١١١.

حقوقها.

مارس النقد النسوي هذه الرغبة أو الكشف بالاتكاء على مقولات دريدا التي كان لها دورٌ كبير في هذا النقد. ولكي نعي مساهمة دريدا في النقد النسوي الحديث، يبرز لدينا مفهوم (الجدل المستمر بين الإرجاء والاختلاف في اللغة). فاللغة عند دريدا تنهض باستمرار على الإرجاء المستمر للمعنى، ويترتب على هذا الأمر أن أي بحث عن معنى أساسي ومطلق وثابت ونهائي يصبح نوعاً من العبث، ومن ثم فإن التفاعل الحر بين الإشارات اللغوية لا يوصلنا أبداً إلى معنى نهائي موحد يمكنه أن يثبت المعاني الأخرى ويشرحها. فلا توجد دلالة نهائية ذات معنى بنفسها، لذلك ننتهي إلى الإقرار بوجود تفاعل لغوي حر ومستمر بين الإرجاء والاختلاف. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هناك مفهوماً نصياً ولغوياً يجعل الغياب معادلاً للحضور في تأسيسه المعنى، ويضفي على المسكوت عنه قيمة لا تقل عن تلك التي يتناول بها المفصح عنه في عملية توليد الدلالة(١).

أما تجليات هذا المفهوم في النقد النسوي، فنستطيع أن نقول إنه شكل سنداً مهماً في إعادة فهم المسلمات القديمة من جديد، بل إنه زعزع الكثير منها في ضوء ما أسلفنا من تفاعل لغوي حر. كذلك فإن هذا المفهوم يكشف التصورات الخفية للمفاهيم القديمة، ويضع مجموعة من الأليات تساوي ما بين المسكوت عنه والمفصح عنه، بل وتكشف أشكال المراوغة والقمع والتهميش. بحيث تعاد رؤية سلبيات البنى الرمزية من الداخل عبر تحليل دقيق فيما عرفناه باسم التفكيكية. وبالتالي، فإذا كان الرجل قد احتكر عملية التشفير الرمزية واستبعد منها المرأة منذ زمن طويل، فإن التفكيكية تأتي لتضع المرأة في قلب هذه العملية، مما ينقض مجموع البنى الرمزية القائمة على رؤية الرجل وحده للعالم التي جعلت من المرأة الأخر المناقض للرجل(٢). وكرست نسق التعارضات الثنائية الذي يعرف المرأة بالسلب ويستبعدها باعتبارها حاملاً لمجمل الخصائص السلبية الضرورية لإبراز مدى إيجابية الخصائص الذكورية.

وإذا كان تحقق الهوية الجنسية للأنا يعني انتهاك الأخر وتشويهه وحرمانه من حقوقه، بحيث تبدو الصورة الاستعارية على شكل بنية تراتبية (رجل – امرأة) بدلاً من التجاور، فإن ما يحصل أن هذا المزدوج سيتحول إلى ساحة معركة عامة يدور فيها الصراع من أجل تحقيق التفوق الدلالي باستمرار، وهو ما ينتهي بانتصار الذكر داخل مجتمع حريص على ذلك النصر. وهنا يبرز

(١) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر القاهرة، ١٩٩١، ص ١٢٦.

(٢) هذه التعارضات الثنائية هو ما اعتمدته هيلين سيسكو في تحليلها لبنية التفكير الأبوي في كل أنشطتها التشفيرية. وانظر صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، ص ٢٩-٣٠.

دور النقد النسوي في سعيه إلى إعادة صياغة النظام الترميزي على أسس جديدة يتم فيها تحرير المرأة – باعتبارها الآخر المماثل لا المناقض – من سطورة البنية الأبوية للتفكير. وهو ما مارسته جوليا كريستيفا حيث أتاحت للمجموعات المهمشة استخدام هذا الأساس النظري لقلب المواصفات القديمة بكل ما تحمله من انتهاك واضح للآخر. وميزة كريستيفا أنها تخلصت من كثير من النقد الذي يوجه إلى فكرة دريدا عن الاختلاف باعتبارها عملية لا نهائية من الإزاحة والإرجاء التي لا يتحقق معها المعنى. إضافة إلى أنها تنبهت في نقدها أن مجمل التحيزات اللغوية والنصية ضد المرأة لا تكمن في المفردات اللغوية والنصية نفسها، وإنما في وضع هذه المفردات في سياقات تهمش المرأة وتحكم بتفوق أحد الجنسين على الآخر(١).

ننتهي إلى القول إن النقد النسوي يعبر عن مواقف إيديولوجية مرتبطة بالتطورات النقدية الحديثة التي ألحت على ضرورة الكشف عن مجموعة الإجراءات التعسفية التي مورست ضد المرأة، بل يسعنا القول إنها لم تبق محصورة في إطار المرأة فقط، وإنما تعدت ذلك لتشمل الجماعات المهمشة التي تم استثناؤها لفترات طويلة عبر التاريخ.

(١) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، صفحات ١٥، ٣٠، ٣١، ٣٦.

نظرة توفيقية في نقد صورة المرأة في (ألف ليلة وليلة)

د. عمر أحمد الربيحات*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/١٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/٢

ملخص

يتناول هذا البحث النظرة التوفيقية في نقد التراث السردي العربي القديم، المتمثل في حكايات (ألف ليلة وليلة) إذ أوغل بعض الباحثين العرب في ذمه والتنكر له، بينما هناك من أيده على الإطلاق، وبما أن التراث السردي قد تناول المرأة جزءاً أساسياً في بنائه ومعماره الداخلي، فإن البحث قد تركز في صورة المرأة السلبية في جزء مهم من هذا التراث، فتناول صورتها في حكايات ألف ليلة وليلة، عارضاً الموقف السلبي المتمثل في مقالات مجموعة من الكتاب العرب نموذجاً لهذا الموقف، و موقف المؤيدين بالإيجاب لصورة المرأة في الليالي، واضعاً نظرة توفيقية بين الرأيين، تبسط جوانب السلب و الإيجاب فيها من وجهة نظر الباحث ، ومقارنتها بين صورتها في التراث السردي العربي القديم، و صورتها في روايات أدبنا الحديث.

Abstract

A reconcilibatory perspective in dealing with the criticism of the classical tradition

Dr. Omar Ahmad Al-Rubihat

The study adopt a reconcilibatory perspective in dealing with the criticism of the classical tradition
Of Arabic narrative regarding the *Thousand and One Nights tales.* Some scholars have gone too far in rejecting such a tradition, while other have praised it. Since this narrative tradition basically deals with the image of the woman as the founder for the narrative structure، the study focuses on polishing the negative image by analyzing it in the *Thousand and One Night* tales by adopting a midway view between the extreme views, scrtinizing the negative and positive aspects of this image, and comparing the image of woman in the classical tradition with that in modern Arabic tradition.

---

* وزارة التربية والتعليم، الأردن.

يعد التراث في أي أمة من الأمم الوعاء الحافظ لكيانها الثقافي، والمعين الذي تستمد منه طاقات إبداعها، وفيه صور الماضي التليد، والمجد العريق، وعاداتها وتقاليدها، والبنية والنسيج الاجتماعي الذي يصوغ مكوناتها الثقافية والحضارية ، فيكون بذلك أحد رموز وجودها واستمرار حياتها.

والتراث العربي الإسلامي، واحد مما خلفته البشرية عراقةً وأصالةً على مر العصور، إلا أن النظرة إلى هذا التراث عند أبناء العربية أنفسهم، تأخذ بعدين متنافرين، فهناك من يرى في هذا التراث العزّ والمجد والرفعة لهذه الأمة، وأن العودة إليه والبناء عليه هما السبيل إلى الرقي والتقدم، ومواكبة الحياة وتقدمها السريع، وهناك من يرى في العودة إليه، رجوعاً إلى الخلف، واستمراءً واجتراراً لثقافة سادت في ذلك العصر، ولم تعد قادرةً على النهوض بالمشروع الثقافي والحضاري للأمة في هذا العصر، إذ إن العودة جهد لا طائل منه.

بتباين هاتين النظرتين، كان لا بد لكل فريق من أن يدافع عن منظوره بشتى الطرق والوسائل، وإثبات أن هذا التراث يصلح للبناء عليه أو لا يصلح. وكان من مكونات هذا التراث كما هو معلوم تراث سردي له قيمته الثقافية والحضارية،التي تتمثل في مجموعة من الأنواع السردية (العربية) كالقصة والمقامة والحكاية وغير ذلك من أنواعه السردية، وما يهمنا في هذا البحث حكايات (ألف ليلة وليلة) وهي الحكايات التي أثارت أسئلة كثيرة في نفوس الباحثين، وفتحت أبوابا عدة لدراسة هذا التراث السردي العربي، فنظرت إليها جماعة بالإعجاب والرضى وعين الاطمئنان، بينما نظر إليها جماعة أخرى بعين السخط والضيق والاشمئزاز، ولكلٍ دوافعها ومبرراتها، ولا يناقش البحث في هذا المقام نقد (ألفت الأدلبي) لهذه الليالي حسب، إنما سيناقش آراء الأخرين، وإن كانت الأدلبي المفتاح والعمود الذي سيقوم عليه هذا البحث، ذلك أنها تطرح موضوع البحث في نقدها بشكل مباشر تحت عنوان (ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أسوأ جناية، وصور المرأة أقبح صورة)، وفي مقالة أخرى لا تختلف عن المقالة السابقة إلا في العنوان الذي حمل نفس الرؤى والأفكار (المرأة في ألف ليلة وليلة).

حاولت في هذا البحث أن أطرح قضية الجناية على المرأة في مجتمع الليالي حسب ما ترتئيه الأدلبي وغيرها من الباحثين، مقابل ما يراه الأخرون من رؤىً مغايرة، مبدياً الرأي حول آراء الفريقين برأي توفيقي خاص،مدعماً بأقوال كل من الفريقين في حق هذه الليالي، مركزا على صورة المرأة فيها، وقد تضمن البحث عدداً من المحاور جاءت على النحو التالي (المرأة في ألف ليلة وليلة، الرؤية السلبية لصورة المرأة، الرؤية الإيجابية للمرأة، المرأة في الرؤية التوفيقية، وأخيرا، المرأة في السرد العربي بين الأمس واليوم).

المرأة في ألف ليلة وليلة:

قبل الشروع في تحليل الجوانب السلبية والإيجابية لليالي كما رآها الباحثون والكتاب، لا بد من الحديث عن المرأة في الليالي ودورها الذي اضطلعت به في هذه الحكايات السردية، إذ تعد المرأة الهيكل والروح اللذان بنيت عليهما الحكايات، فالراوي والقاص، ومدار الحكي واستمرار السرد، منوط بالمرأة، فهي التي تمتلك زمام الرؤية والرواية في جميع مفاصل ألف ليلة وليلة. فليست هي الجزء من الكل، بقدر ما هي الكل الذي يتفرع عنه ثانويات السرد، بل إنها الإطار الحكائي العام الذي يبدأ السرد به، وينتهي إليه بشكل دائري، ويستطيع فيه الكاتب تضمين مجموعة من القصص الفرعية في القصة الأصلية، أي يمكن أن تستوعب قصة أصلية قصصاً فرعية أخرى[١] كما هو في حكايات ألف ليلة وليلة، إذ يبدأ بالمنطوق الأول من قبل شهرزاد، وينتهي بالنتيجة التي أرادتها من الحكايات جميعا، وعلى لسانها تغلق ستارة الأحداث.

وتكمن أهمية هذه الحكايات في أنها لم تصور لنا المرأة العربية وما كانت عليه جدلا في العصور الوسطى، وإنما فيما كنا نفتقر إليه في كتبنا التاريخية الرصينة، نجده في حكايات الليالي صورا معبرة للحياة، تصور لنا العادات والتقاليد والأزياء والأثاث، والمراسم في الولائم والأعراس، والمآتم والأسواق والمحاكم[٢] فلليالي قيمة حضارية ثقافية أكثر منها قصصا أو سردا، يعلي أو يحط من قيمة المرأة في ذلك العصر الذي عكست فيه شهرزاد مرآة العالم في العصور الوسطى، فهل صدفة أن تدوِّر امرأة ملحمة الحضارة؟ وهل صدفة أن تكون شهرزاد هي (هوميروس)، في مجتمع ينكر على المرأة حقها في المعرفة والتأمل والخلق والإبداع[٣] ولو كنا لا نوافق هذا الرأي في بعض جوانبه حول أفكار المجتمع لحقوق المرأة التي كفلها لها الإسلام في دولة إسلامية، يقف على رأس هرمها خليفة يضرب فيه المثل بالقدوة والصلاح والاعتدال في كل شيء، فكيف يوسم عصره بالتخلف وقلة المعرفة ؟ ! إلا إذا كان وراء الأكمة ما وراءها من الهجوم على عصره.

إن حضور المرأة في الليالي بهذا الشكل المركز له ما يبرره من أعذار، فنحن أمام حكايات قائمة على هدف مستقبلي مرتبط ارتباطا مباشرا بكل حكاية من حكايات الليالي، ولشهرزاد من وراء ذلك الفعل الحكائي غاية مركزية أولى، هي تأجيل عملية القتل أو إلغاؤها

(١) القواسمة، محمد عبدالله، **البنية الزمنية في روايات غالب هلسة**، وزارة الثقافة الأردنية، ط١، ص١٥٠.

(٢) الأدلبي، ألفت، كتاب ألف ليلة وليلة جنى على المرأة أسوأ جناية، **مجلة العربي**، الكويت، عدد ١٠٩، ١٩٦٧، ص ٤٤.

(٣) غصن، أمينة، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٩.

نهائيا، وبذلك يكون الحكي وفق هذا المبدأ محفزا لإدامة الإنصات وديمومته. (١) ولم يكن دور شهرزاد في الليالي الحكي وإطالة أمد الليالي حسب، بل كان لها دور آخر ربما أسيء فهمه لدى عدد من الباحثين، إذ لعبت شهرزاد دور الراوية والأنثى، لتثير من خلال المروي ما هو (مسكوت عنه) في تلك العلاقة الشائكة والمعقدة بين الرجل والمرأة، فظاهر الحكي يوحي بأن شهرزاد ضد المرأة، وباطن الحكي يشير إلى عكس ذلك (٢) فشهرزاد المسكونة بالخوف من فشل التجربة، بل قل المغامرة الخطيرة أمام جبار عات، يريد الانتقام من جنس النساء، معدوم الإنسانية، انطفأ الحب في داخله، فالدور الملقى على عاتق هذه الساردة الماهرة، هو أن تعيد إلى شهريار توازنه العاطفي المفقود، فكانت أغلب قصص الحب في الليالي تندرج تحت مسمى (قصص الحب العاطفية) وهو أكثر أشكال الحب ذيوعا في الليالي، كما وكيفا، لسبب بسيط، ذلك أنه الشكل القصصي الذي يحكي الحب الطبيعي، الواقعي، باعتباره فعلا إنسانيا يتعلق بالكينونة الاجتماعية والنفسية للإنسان، ويهدف و يجمع في إطار المشروع الحكائي بين واقعية الجسد، حيث الجنس حاجة أساسية بيولوجية، ومثالية الروح، حيث الحب حاجة عاطفية نبيلة، تعبر عن تلك الحاجة(٣)

أما صورة المرأة التي أثير حولها الكثير من التساؤل غير البريء، بل وصل الحد إلى اعتبار الليالي أحد مفاتن ذلك العصر، بما تعرضه من فسق ومجون وانتهاك لحرمة المرأة وكيانها، وكان ذلك تحميلاً لليالي ما لا تحتمل من هذا القبيل، إذ إنه ليس من المعقول أن نرد انحطاط المجتمع وتردي ثقافة أفراده، وانحراف النهج الذكوري نحو المرأة في ذلك العصر إلى قصص وحكايا، لا نقول إنها عكست الواقع بكل ما فيه بقدر ما أعطت بعض الصور الحضارية لذلك العصر، كما أنه لا يفوتنا أن نوضح أن المرأة في الليالي قد قدمت نماذج كثيرة ومختلفة بل يمكننا أن نقول إنها _ أي الحكايا _ استوعبت نماذجها جميعا، فهناك المرأة الغادرة المديرة للمكائد، والمرأة المحبة المعشوقة سواء أكانت من عالم الجن أم من عالم الإنس، وهناك المرأة الجميلة والأخرى القبيحة والمخلصة والخائنة، ثم المرأة الحرة والمرأة الجارية (٤) إذن فهذا التنوع في صور المرأة ينفي عن الحكايا ما أشيع من أنها حكايات هدفها إثارة الفتنة وبث الرذيلة في المجتمع، مما أوحى بنظرة سلبية ضد المرأة، من قبل الرجال، فالمسرود الروائي كما تابعناه في الحكايا

---

(١) يقطين، سعيد، **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٤٠. وانظر محسن مهدي، ملاحظات عن ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص ٦٣-٦٦.

(٢) النجار، محمد رجب، قصص الحب في الليالي، **مجلة فصول**، مج١٣ ع١ ، ربيع ١٩٩٤، ص ٢٥٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٢٦٢.

(٤) إبراهيم، نبيلة، حكاية الجارية تودد، قراءة حضارية، **مجلة فصول**، مج٨، ع(١-٢) ١٩٨٩، ص ٢١٠.

يظهر أنماطا إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى، لتنتهي بنا الحكاية إلى أن النساء لسن سواء، وهذا يعني أن شهرزاد شرعت منذ اللحظات الأولى في زعزعة الثوابت الكامنة في ذهن شهريار... وعلى هون[١] كما أنها أرادت أن تمحو ما ترسب في داخله من محاكاة موقف (شابة الصندوق)، إذ أراد أن يحاكي موقفها الاستغلالي من الجنس الآخر، فهي تمده بنمط جديد للانتقام الشخصي من الجنس الآخر كله[٢]، ومن هنا نفهم أن وجود المرأة بصور عدة ومتناقضة من حكاية لحكاية، يقع تحت هدف مدروس ومقصديه سردية، وليس من قبيل التعريض بالمرأة وتشويه صورتها.

إن حكايات (ألف ليلة وليلة) قد عكست كما أسلفنا واقعا حضاريا وثقافيا، وبالتالي فهي حكايات قد سبقت العالم الغربي الحديث في الدعوة لحقوق المرأة، إذ إن القاصة والراوية لهذه الحكايا امرأة، أرادت أن تخرج بنات جنسها من دوامة العنف الجسدي والنفسي الذي تتعرض له على مر العصور، لذلك فإن خدعة حقوق الإنسان وشرعتها ليست كشفا من كشوفات القرن التاسع عشر، لأن المرأة محور الفلكلور والأدب الشعبي قد غذت ذاكرة الأمم في مهد الحضارات القديمة من مصر إلى بابل[٣]، وكان المقصود بالحديث شهرزاد، المرأة الجريئة المثقفة المتمردة على قيم مجتمعها وعاداته والموروث السلبي لتلك القيم والعادات، فأصبحت قصة شهرزاد بمثابة صورة أدبية لعملية التحضر، التي بذل الفلاسفة والشعراء وعلماء الاجتماع المحاولات منذ القدم لإعادة بنائها وتحليلها [٤].

أما صورة الرجل إذا ما استثنينا شهريار في مجتمع مقومات البيئة فيه، هي الدين الإسلامي وما ينطلق منه، فهي صورة إيجابية للرجل المسلم، أما غير المسلم فإن صورته قاتمة سلبية، فكل بطل محبوب من أبطال القصص إما مسلما وإما غير مذكور دينه، أما الرجال النصارى واليهود على قلة ذكر القاص لهم فمكروهون، أما المجوس فهم شر الخلق المنافقين[٥]

ومن الأمور التي لفتت نظري في نقد (ألف ليلة وليلة)، تلك الدراسة التي أعادت هذه القصص إلى مؤلفين معروفي الجنسية مجهولي الهوية، فهناك من رأى أن الحكايات يهودية الصنع والمنشأ، والهدف من تأليفها تشويه صورة الإسلام والأمة العربية، إذ جعل الباحث جمال البدري

---

(١) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٣.

(٢) نوجلاس، فدوى المالطي، جسد المرأة-كلمة المرأة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(٣) خصين، أمينة، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ص ٣٩.

(٤) عطار(سمر) وجيرهارت فيشر، فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، عملية التحضر وتأسيس نموذج دور الأنثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص١٣٤.

(٥) خصين(أمينة) **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ص ٣٩

الشخصية الشهرزادية معادلا موضوعيا لشخصية (إستير) [1] اليهودية التي أنقذت اليهود بعد السبي الفارسي الثاني من يد الملك (إحشويروش) بعد الزواج منه، وكذلك هي شهرزاد التي أرادت إنقاذ بنات جنسها من الهلاك، حتى تحولت هذه المناسبة إلى عيد يحتفل به اليهود كل عام [2]، ولا أرى فيما ذهب إليه الباحث من هذه المقارنة التاريخية الصحة الكاملة، وإن كان هناك بعض الشبه في المغزى من الحكايتين، أما البطلة التي تدافع عن بنات جنسها، فلم تكن شهرزاد وإستير على مر التاريخ، بل إننا نلمح الكثير من بطلات الروايات الحديثة غربية كانت أم عربية تتصف بهذه الصفة، ويكون محور القص والهدف هو إنقاذ الجنس الأنثوي من سلطة الرجل.

الرؤى السلبية لصورة المرأة :

تناول النقد العربيّ حكايات الليالي بوجهين متضادين، وجه سلبي قاتم متجهم، لا يرى إلا صور القبح والبشاعة والتشويه للفعل الإنساني الخاص بالأنثى في هذه الحكايات، ووجه آخر، تنعكس من خلال نظرته واقعية الإنسان واختلاف أفعاله باختلاف طبائع الإنسان بمكانية وجوده في هذا العالم. وما يهمنا في هذا الجزء من البحث هو النظرة السلبية الساخطة للصورة التي ظهرت عليها المرأة في الليالي، مثل الباحثة ألفت الأدلبي وفرج أحمد فرج، وجورج طرابيشي، وغيرهم من الباحثين والباحثات، الذين سنعرض لوجهات نظرهم مع شيء من التعليق وإبداء الرأي في هذه النظرة.

وأول ما يطالعنا في نقد الأدلبي مثلا ذلك العنوان العريض لبحثها ((ألف ليلة وليلة) جنى على المرأة أسوأ جناية...) ثم تبدأ بالحديث عن جرائم هذا الكتاب وجرائره المدمرة للمجتمع الأنثوي، ولعل من أكبر جرائره، موقفه من المرأة... لقد حارب المرأة حربا ضروسا لا هوادة فيها ولا رفق، وظلت المرأة قرونا عديدة تنوء تحت عبء ما حملها هذا الكتاب من آثام وجرائم[3] وضع العديد من علامات الاستفهام، فهل من المعقول أن كتابا ما، مهما كانت قيمته العلمية والأدبية، أن يؤثر في سير النظام الاجتماعي للمجتمع، فيقلب قناعات المجتمع الإيجابية إلى سلبية، وتستمر هذه القناعات لقرون طويلة ؟! إلا إذا كان وحيا إلهيا أو قبسا روحيا لا يمكن تجاهله أو الفكاك منه. وتضيف الأدلبي بأن للكتاب أثراً عجيباً على المجتمع الشرقي، وبخاصة العربي منه، فمن سوء حظ المرأة أن الكتاب شائق الأسلوب، كان يجذب العامة ببساطته وصراحته، وبما فيه من

---

(١) انظر الكتاب المقدس، **العهد القديم**، سفر إستير، طبعة دار الكتاب المقدس، ص(٧٧٩ – ٧٩٣).

(٢) البدري، جمال، **اليهود وألف ليلة وليلة**، الدار الدولية الثقافية، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ١٠٦.

(٣) الأدلبي ، ألفت، **كتاب ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أشد جناية**، ص٤٤.

غرائب وعجائب، ووصف فاجر وكلام فاحش بذيء يتملق به شهواتهم ويدغدغ غرائزهم [١] وفي هذا الرأي افتراض واضح لجهل المجتمع الإسلامي، خصوصا العربي منه، ومع أن العبارة متناقضة في داخلها إذ تصرح الباحثة بأن ما في الكتاب غريب وعجيب، والغريب لا يمكن أن يدخل بسهولة إلى النفس لأن النفس تقبل ما تألفه، كما أن الباحثة تفترض أن فعل الفحش والكلام البذيء الفاجر خاص بنظرة الرجال لهذا الفعل دون النساء، وهذا كلام غير دقيق، إذ الفحش هو ذاته عند النساء كما هو عند الرجال، إلا إذا افترضنا أن العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة مبنية على ضدية الفهم العام للأفعال، والتشاكس في كل شيء. فيكون ما ينظر إليه الرجل بعين الرضا، فحش في نظر المرأة، والضد بالضد في هذه الحكاية.

وهناك من ذهب إلى أن مؤلفي الليالي كانوا يهدفون إلى وصم المجتمع الشرقي العربي المسلم بالفساد والانحلال الخلقي، حتى عرفت الليالي بأنها قصص وحكايات الجواري البغدادية، وأصبحت تهمة الفساد الأخلاقي والشبق الجنسي عنوانا للإنسان الشرقي العربي المسلم خاصة، عبر العصور[٢]. وأظن أن هذا الكلام لا يدخل إلا في ذهن من يؤمن بنظرية المؤامرة، وإن كل شيء يعري الواقع الشرقي العربي أو يقترب من أحد محرماته، إنما هو مؤامرة على هذه الأمة، القصد منه النيل من كرامتها وشرفها وقدسيتها في نفوس أبنائها. ومن هذا الطرح يتساءل الباحث، هل حقيقة أن الخاصية الأولى للمرأة في (ألف ليلة وليلة) هي الشهوانية بل إن مبادرتها الجنسية ليست مبادرة أو مبادأة بالمعنى الشائع، بل هي إغواء أو جاذبية أو سحر، فهي منفعلة لا فاعلة[٣]، كما يرى (ياسين بوعلي) وفرج أحمد فرج، الذي يرى أن المرأة قد صارت أنثى جسدا، بكارة يفضها غلاً وانتقاماً وتشفيا[٤]، أم أنها قد ظهرت بعدة مظاهر أنثوية واقعية، فظهرت محبة عاشقة عذرية، وامرأة مخلصة وفية، وفارسة مقاتلة أبية، وغاوية لعوبا ذكية، ومنتقمة شرسة شهوانية وحكيمة مديرة إدارية، لقد ظهرت المرأة في مجتمع الليالي بكل هذه الصور، فكيف نحكم عليها بالشهوانية دون الصفات الأخرى، ونطلق حكم الجزء على الكل، من أجل تسويغ مواقفنا السلبية.

ولم تسلم الحكاية الإطار من الطعن والإشارة إليها بهذه النظرة السلبية القائمة، المبنية على الفعل الجنسي المعيب، ذلك أن شهرزاد أو من ينوب عنها في الحكي، لا تستحي من تبئير الفعل الجنسي في هذا النوع من القصص، دون خجل أنثوي مصطنع في حضرة المروي له (شهريار أو

(١) الأدلبي ، ألفت، **كتاب ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أشد جناية**، ص٤٤.

(٢) جمال البدري ، **اليهود وألف ليلة وليلة**، ص١١٠.

(٣) بو علي، ياسين، **خير زاد من حكايات شهرزاد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، ط٢، ١٩٨٦ ، ص٥٨.

(٤) فرج، أحمد فرج، التحليل النفسي وألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص١٢٦.

الرشيد) ومن ثم جمهور الليالي [١]. إن الفعل الجنسي في أي حكاية لا يخرج عن واقع حياتي معيش، أو تجربة واقعية أو خيالية من تجارب الإنسان داخل الحراك الاجتماعي العام، أو ربما المخيال المفقود في واقع الأمة، فيعبر عنه من خلال الفعل الجنسي، وبما أن الفعل الجنسي من صميم غرائز الإنسان، وأحد طرق بقائه في عالم الوجود، فمن الطبيعي أن يأخذ بؤرة السرد في خطابه الروائي، بل إنه من غير المعقول أن نتغافل عن هذا الجانب الحيوي من حياة الأمة في المسرودات الروائية، كما أنه لا يمكن عزل الفعل الجنسي عن الواقع الحياتي للإنسان، فلماذا الغرابة إذن من وجود هذه الحكايات بشكل عام ؟.

أما الخوف على القمع الأنثوي من خلال قصص الليالي، فإنه لا يمثل قمعا تماثليا تهدف منه إلى مساواة شخصيتها وذاتيتها بشخصية الرجل، وإنما هو قمع تمايزي، الهدف منه رد الخطر عن الأنثى، الفعل بالفعل، والقتل بالقتل، وتميز جنس المرأة عن جنس الرجال بكل ما تحويه صفاتها الأنثوية، فهل مثل نقد الفت الأدبي لليالي (ألف ليلة وليلة) من هذا المنطلق قمع الأنثى الراغبة في أن تؤسس حقها في المساواة، لا على أساس التمايز، بل على أساس التماثل، فإن تكون عديلة الرجل، معناه عندها أن تكون مثيلته [٢]. وبهذا تنتفي عنها صفة الأنثوية التي جبلها الله عليها، والتي تريد الخروج منها، إذ تشعرها هذه الصفات من خلال الفعل الجنسي بالدونية أمام الرجل، فما السبيل إذن ؟ إن السبيل هو في احترام الأنثى لأنوثتها، ولما جبلت عليه، فهي أنس الرجل ومحل طمأنينته، وعالم سكونه، تكمل بالمشاركة إنسانيته وآدميته التي فطر عليها، وبهذا تنتفي عنها سواد القانون التاريخي الذي يفرضه المجتمع الذكري وتمارسه السلطة الأبوية وإن زعمت أنه قانون الطبيعة الذي يسيطر به الرجل على المرأة، هو سيدها وهي الأمة أو الجارية [٣].

إن نقد المرأة العربية بشكل عام للروايات أو الحكايات التي تتناول المرأة نقدا مازوخيا داخليا، تستشعر المرأة الناقدة من خلاله، أن هذا الأدب الذي يتناول المرأة يجلدها من داخلها،فتستثار لذتها من خلاله، فتنطلق من موقف دفاعي لحماية كينونتها إلى الوقوف بسادية نحو الجنس الآخر. فربما نعد موقف شهرزاد كموقف نوال السعداوي من شخصيات رواياتها، إذ تظهر موقفا ساديا إزاء أفراد الجنس الواحد، وهو الوجه الآخر للموقف المازوخي إزاء الذات، فتلك التي لا ترى من جنس النساء سوى قطيع من العجماوات ستقمع في نفسها بالذات و الأنوثة والجنس

---

(١) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٥.

(٢) طرابيشي، جورج، **أنثى ضد الأنوثة**، دراسة في أدب نوال السعداوي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ط١٩٩٣،٢، ص ٤٠.

(٣) فرج، أحمد فرج، **قصص الحب في الليالي** ، ص١١٨.

معا، بمعنى أنها ستستبطن الاضطهاد، وستقوم بنفسها باضطهاد نفسها(١) وربما نتفق مع هذا الرأي الذي يعيد الأمر إلى عامل نفسي، يتملك هواجس المرأة ومتخيلاتها، إذ تشعر في قرارة نفسها بالاضطهاد، فتستمريه، وتحث عليه، وهذا ما يظهر في نقد الأدلبي، إذ تستشهد بقول العجائز (الحية والمرية لا ترفع عنهم العصية) ولو دققنا النظر في هذا القول لوجدنا أنه صدر عن المرأة، فتاة كانت أم عجوزاً، أليس هذا نوع من جلد الذات الأنثوية التي استمرأت الاضطهاد في داخلها، فنطقت بهذه العبارة؟ تقول الأدلبي – وتقصد الكتاب- وهذا ما دفع الحكيم الأريب– وتقصد الرجل – هو الذي لا يدعها تخرج من (بيتها) إلا مرتين، مرة من بيت أبيها إلى بيت زوجها، ومرة أخرى من بيت زوجها إلى القبر...! لقد زرع هذا الكتاب الشك في قلوب الرجال فجعلهم لا يأتمنون النساء أبداً والأدهى من ذلك أنه شكك المرأة في نفسها، فلطالما سمعنا العجائز يرددن هذا المثل (الحية والمرية لا ترفع عنها العصية)(٢) ألا تلمح في هذا الرأي سائدةً واضحةً نحو جنس الرجال بشكل عام، وهل كل الرجال يحملون هذه النظرة اللاإنسانية للمرأة حتى يكون الحكيم منهم بهذه الصورة البشعة، أما رؤية الأدلبي وغيرها من الباحثين لنساء الحكايات بشكل عام فقاتمة متشائمة، فلم يروا أن الليالي قد وصفت المرأة وصفا إيجابيا، بل إن الحكايات صورت النساء في نظر الرجال بصور سلبية مشوهة إذا رآها كهلة راحت تتمثل في خياله لصة شريرة، سليطة اللسان، لئيمة كزوجة معروف الإسكافي، أو داهية خبيثة تحوك المؤامرات وتدبر المكائد(٣). وأبسط ما يمكن أن يقال في هذا الجانب إن الناقدة قد اتخذت النموذج السلبي في صور النساء متكأ لإثبات دعوى السلبية في الليالي، فضربت مثلا لذلك زوجة معروف الإسكافي، لكنها تغاضت عن النموذج الآخر أو الوجه الآخر في نفس الحكاية وهي زوجة معروف الإسكافي الأخرى، التي اتصفت بالإخلاص والفضيلة.

ويذهب عدد من الباحثين إلى إطلاق الأحكام العامة على الشخصيات النسائية في هذه الحكايا، تقول هيام أبو حسين في معرض حديثها عن خادمة علي بابا في قصته مع اللصوص وتتصرف (مرجانة) بوحشية بدائية عندما تكتشف مؤامرة اللصوص المختبئين في الجرار تصب عليهم زيتا مغلياً فيموتون حرقاً، وهي لا تختلف في هذا الاطار عن بعض الشخصيات النسائية الأخرى في (ألف ليلة وليلة)، تلك التي لا تتورع عن الانتقام الوحشي ممن يسيء إليها، وذلك عن طريق السحر أو الخصاء أو القتل، إنها ترد العدوان بمثله(٤)، حتى عملية تكسير الجرار على رؤوس اللصوص،

(١) فرج، أحمد فرج، **قصص الحب في الليالي**، ص ٣٩.

(٢) الأدلبي : **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص ٤٦.

(٣) الأدلبي : **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص ٤٥.

(٤) أبو حسين، هيام، ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي، **مجلة فصول**، مج٣ ، ع٣ ، ١٩٨٣، ص ١٧٦.

أصبحت وحشيةً وعملاً لا إنسانياً في رأي الباحثين السوداويي النظرة لصورة المرأة في الليالي.

أما فعل الخيانة الذي يتكئ عليه مجموعة الباحثين أصحاب النظرة السلبية في كثير من مواقف نقدهم لهذه الحكايات، فإنه فعل واقعي يحدث في كل زمان ومكان، وبين طبقة وأخرى، وما قول شهريار لأخيه الذي تستشهد فيه على بشاعة الفعل، إلا نوع من تبسيط الفعل وليس تعقيده، يقول الملك شهريار لأخيه شاه زمان : ما أهون أمرنا إلى جانب هذا الجنّي.... وتعلق الأدلبي على ذلك إني لأتصور قاصًا ماهراً يلقي هذه القصة على جمهرة من الرجال في أحد المقاهي،والرجال يصغون اليه مأخوذين ببراعة إلقائه التمثيلي، فإذا فرغ منها، راح الرجال ينظرون برعب في عيون بعضهم، ثم يعلقون على الحكاية، ويكيلون أقذع السباب لجنس المرأة[١] ونقول لماذا لا يكون رأيهم السابق في فعل الفتاة مع الجني، أن الفعل القبيح له أسبابه ومسبباته، وإن ما حصل مع الملكين، يمكن أن يحصل في أي زمان ومكان، فيكون فعل الصبية مع الملكين أمرا مخففا على وقع الجناية التي ارتكبتها زوجتاهما على نفسيتيهما، خاصة إذا عرفنا أن راوية الحكايات تهدف إلى تهدئة شهريار وامتصاص غضبه، وتصوير الواقع بكل ما فيه من جميل وقبيح، وإلا لماذا يظهر كل مخدوع بصفات جميلة فريدة ؟ أليس الهدف تبسيط الفعل القبيح من قبل شهرزاد لملك ثائر شاهر سيفه ضد الجنس الأنثوي؟، ألا يمكننا أن نقول إنه فعل رمزي من قبل المرأة للرد على المجتمع الشهرياري المتغطرس ؟ تهدف منه إلى تثبيط عزائم الشهريار، وتحذره من أن المرأة قادرة على صنع ما تريد، إلا أن الأدلبي وغيرها من الباحثين ذهبوا مذهباً آخر في هذه النظرة، تقول يصور(الكتاب) الزوج المخدوع - كما في قصة الصياد والعفريت- يصوره لنا شاباً بارع الجمال، أميرا أو ملكا، نظيفا، كريما شهما، وحين يصور العشيق، يصوره عبداً بشعاً له شفة غطاء، وشفة وطاء، تلقط الرمل عن الحصى، قذرا، يسكن كوخا حقيرا، تنبعث منه الروائح الكريهة، [٢] ويذهب محسن مهدي إلى أبعد من ذلك، إذ يرى أنه عندما تتمنى امرأة ما شيئاً، فلا يستطيع أن يقف في طريقها شيء، وأن قوة إرادتها بمثابة قوة القدر أو الحكم الإلهي[٣]. أيمكن أن نعلق هنا على صورة المرأة وبشاعتها، أم نرى أن ذلك علة سردية، ورد فعل طبيعي لحمل الشهريار على اعتبار الخيانة أمرا طبيعيا واقعيا، فكما حدث له وهو الملك العظيم، يحدث لغيره بأبشع من ذلك، فتكون القصة علة سردية لتسويغ فعل الخيانة، أكثر منها تصويرا لخيانة المرأة.

ولا أظن أن أمر الغيرة عند المرأة شيء مستغرب لدى الأدلبي حتى تستنكر على النساء ردود

(١) الأدلبي، ألفت، المرأة في ألف ليلة، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، السنة الثالثة، العدد، (٤ - ٥) ، ١٩٧٣، ص ٥٩ .

(٢) الأدلبي، ألفت، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٥٩.

(٣) مهدي، محسن، **ملاحظات عن ألف ليلة وليلة** ، ص ٦٢.

أفعالهن تجاه الأخريات، وهو سلوك طبيعي عند البشر، ربما يؤدي بالبعض إلى ارتكاب الجرائم، خصوصاً النساء، وما أكثر ما نطالع على صفحات الصحف مثل هذا النوع من الجرائم، تقول: ولا يتورع الكتاب عن أن يتهم بالجريمة الدنيئة شخصيات نسوية لها قيمة تاريخية، كزبيدة زوجة هارون الرشيد حين غارت من الجارية قوت القلوب، فانتهزت فرصة غياب الخليفة عن القصر، وخدرت الصبية بالبنج ثم وضعتها في صندوق وأقفلت عليها، وأمرت عبيدها أن يدفنوا الصندوق في خرابة مهجورة [١] وهذا الفعل، لم تسلم النساء منه منذ أيام سارة وهاجر زوجي إبراهيم عليه السلام [٢] ولا حتى زوجات الرسول (ص) وما فعلة عائشة وسودة رضي الله عنهما وهما زوجا بيت النبوة مع حفصة بنت عمر رضي الله عنها بسر[٣]، أمّا عن تناول الكتاب لشخصيات تاريخية معروفة، فهو كما أسلفنا من مبدأ الإيهام بالواقع، وأن ما يحدث واقعي لا محالة، مع علمنا التام أن الحكايا لم تتزامن وتاريخ الرشيد وغيره من الشخصيات التاريخية. وأمر آخر لا بد من مناقشته فيما طرحته الأدلبي من أفكار، ذلك أنها حملت الكتاب خطيئة تجهيل المرأة الشرقية عامة والعربية خاصة، وهو رأي فيه كثير من المغالاة، وتحميل للكتاب ما لا يحتمل من خطايا وآثام، كونه لا يزيد عن مجموعة قصصية، لا تحمل تلك القدسية أو الأهمية التي تجعل منه دستورا أو قانونا لمحاربة المرأة والقضاء على مشروعها العلمي والثقافي. تقول: وبعد هذا كله أأكون مغالية إذا قلت إن هذا الكتاب من أكبر العوامل التي دعت إلى تأخر المرأة في الشرق الإسلامي عامة وفي الشرق العربي خاصة، ويتأخر المرأة يتأخر المجتمع كله عن ركب الحضارة ألا تربوا هذه السيئة وحدها على حسنات الكتاب كلها[٤] وإنك لا تجد كد عناء في دحض هذه المقولة الساخطة على الكتاب، إذ لا يعقل أن نرد سقوط المجتمع ونكوصه نحو قضية ما إلى كتاب ظهر أو رواية اشتهرت، وإلا فماذا نقول عن روايات القرنين العشرين والواحد والعشرين ؟!

ويتساءل الباحث عن تقصد النقاد إهمال الصور الإيجابية لنماذج المرأة في هذه الحكايات، بل لماذا جعلوا من الصور الإيجابية صورا مشوهة في مرايا مهشمة ؟ فهذه مريم الزنارية تظهر في نظر الناقدة امرأة مشوهة لأن الإسلام قد شفع لها، وحين يضفي الكتاب على المرأة صفات البطولة الخارقة لا ينزهها أيضا عن صفات الخيانة، إنما يشفع لخيانتها في نظر الكتاب اعتناقها

(١) الأدلبي، **المرأة في ألف ليلة** ، ص ٦٠

(٢) انظر: **الكتاب المقدس: سفر التكوين**، الإصحاح الحادي والعشرين، دار الكتاب المقدس، ١٩٩٧ ص٣٩

(٣) انظر الكاندهلوي، محمد يوسف، **حياة الصحابة**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٥، ١٩٩٩، ج٣، ص (١٧١-١٧٣)

(٤) الأدلبي، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٦١

دين الإسلام[١] وإنني لا أرى السلبية في هذه القصة بقدر ما تعكس الجانب الإيجابي في العلة السردية، وهي اعتناق بطلة الحكاية للإسلام، إذ تظهر الحكاية إيجابية الإسلام في التعامل مع المرأة وتهذيبه إياها وشخصيتها في دورها لإثبات الإخلاص للزوج، والتضحية من أجله، فما العيب في ذلك ؟ وفي معرض حديثها عن النظرة الإسلامية لفعل المرأة تعلق فدوى مالطي على قول شهريار: إن كيدهن عظيم إذ ترى أن قول شهريار فيه تعميم واتهام مباشر لجنس النساء، ذلك أنه أدخل جنس النساء بكامله تحت لواء الكيد والدهاء الذي استخدمته زوج العزيز مع يوسف عليه السلام، وعليه فإن استخدام هذه العبارة يضم الشابة في (ألف ليلة وليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية ذلك الحلف الذي يشمل النساء كافة[٢]، وفي موقف آخر من صور نقدها لصورة المرأة السلبية في نظرها، قصة زوجة التاجر مع الوالي والقاضي والملك، فجاء بهذه القصة ليسخر منهم، ويصورهم أشنع صورة، وجعل المرأة بطلة الحادثة، لتفضح بذكائها الخارق فساد هؤلاء الحكام[٣]، والقصة تظهر غباء القاضي والوالي والملك أمام ذكاء المرأة ودهائها، والأمر هنا يقع تحت هدفين : الأول: في باب المسكوت عنه في هذه الحكاية، وهو إبراز فساد الحكام والولاة في ذلك العصر، بل في كل عصر، والثاني : أن الحكاية صنعت من المرأة بطلا حقيقيا داهية، قادرا على الوقوف في وجه السلطان، بسلاح فتاك من أسلحة المرأة المعروفة، وإلا ماذا تريد الكاتبة من البطلة ؟ أن تحمل السيف لتقتل به وتخرج الغلام، أم تحمل سيف الجمال الذي هو من طبيعة المرأة، ومن ميزاتها وعناوين أنوثتها، لتقتل به وتدافع عن كينونتها وبقائها وإثبات ذاتها.

وأخيرا ونحن نختم هذا الجزء من البحث لا بد من القول إن ضعف المرأة ليس دليل إدانة لها بقدر ما هو رمز من رموز أنوثتها وفطرتها المعهودة، وإلا ماذا تريد الباحثة من المرأة ؟ أن تخالف فطرة الله التي فطرت عليها، ألم تأخذ بقول رسول الله (ص) استوصوا في النساء خيرا فإنهن عندكم عوان[٤] وما تدعيه الباحثة في الضعف مناقض لما يتبعه من تصرفات، تظهر مدى الجرأة عند المرأة من ناحية، وتربية المجتمع الذكوري الذي تشرب العقيدة الإسلامية من جهة أخرى، ناهيك عن القناعة الاجتماعية بالحكايات كحكايات خرافية قصصية، لا يمكن أن تؤثر به

(١) الأدلبي، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٦٠ .

(٢) نوخلاس ، فدوى مالطي، **جسد المرأة - كلمة المرأة**، ص ١٥٩.

(٣) **المصدر السابق**: ص ٦٣.

(٤) النووي، أبو زكريا محي الدين بن يحيى (ت ٦٧٦هـ/١٢٧٧م)، **نزهة المتقين في شرح رياض الصالحين**، تحقيق: مصطفى سعيد الخن وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت ط٢٦، ٢٠٠١، ص ٢٣٤.

ليسلك هذا الفعل السادي البشع، أما الانحراف، ففي كل زمان نجد من ينحرف عن العقد الاجتماعي الناظم لعلاقات البشر بعضهم مع بعضهم الآخر، ومع المحيط الخارجي الذي يعيشون فيه. أما القول بأن صورة المرأة في حكايات (ألف ليلة وليلة)، ما هي إلا رمز للإنسان الضعيف الذليل المغلوب على أمره، والذي يتراكم في أعماقه الكبت فوق الكبت أجيالا بعد أجيال حتى يصبح حقداً أسود، فإذا سنحت له الفرص راح يضرب ضربته اللئيمة النكراء كما كانت تتصرف النساء في حكايات (ألف ليلة وليلة)[١] إن ذلك يضع الرجل والمرأة في مواجهة مفتوحة قائمة على الضدية ومواجهة الند للند!

الرؤى الإيجابية لصورة المرأة :

إذا كانت المرأة فيما مضى نموذجاً سلبياً في نظر بعض النقاد والباحثين، فإنها تظهر فيما يلي من صفحات بصور القوة ونصاعة الدور الحضاري والثقافي، ورمزاً من رموز الإيجاب والفاعلية القادرة على المشاركة في بناء الحياة، جنبا إلى جنب مع خليلها الرجل، ويظهر ذلك من خلال إنطاق المرأة للصمت بالكلم الحكائي، وممارسة سحر اللغة عبر ذات متخيله هي المرأة التي تغالب موتها وتحول المستحيل إلى ممكن، ليحقق فعلا حكائيا يمنع القتل ويغير مجراه، من الدم يسفك إلى القوة تولد نقيضا، وتثمر حياة[٢]، ليس هذا حسب، بل إن فدوى المالطي تتبنى مثل هذا الرأي، وإن قرنته بالجسد فالجسد يمدها بالقدرة على الكلام _ أي أنها تقاوم العنف الذكوري بجسدها وكلماتها التي تفيض بأنوثتها، وعلاوة على ذلك تقوم شهرزاد بالسرد بترشيد الرغبة، ومن ثم النشاط الجنسي برمته[٣]، فالمرأة ليست سلبية بالدرجة التي صوُرت بها على صفحات الكتب والأبحاث، مما جعل من يقرأ ذلك النقد، يشعر أنه في مجتمع هدفه الأسمى الجنس والعلاقات المشبوهة بين الرجال والنساء، متناسين أن المرأة كما ظهرت في الحكايات، إنما تحارب بالأسلحة التي تمتلكها رمزيا، فالتحام الذكاء والجمال في بناء قوة أنثوية ظهرت في الجسد والعقل عند تداخلهما الوظيفي، وجمال الجسد جزء من جمال العقل، كما أن جمال العقل جزء من جمال الجسد القادر على التفكير وإثارة الآخر (الرجل) إلى حد الفتك به أحيانا[٤]، هذه هي الأسلحة الأقوى لدى

---

(١) الأدلبي، ألفت، المرأة في ألف ليلة وليلة، **الموقف الأدبي**، ص ٦١.

(٢) الكيلاني، مصطفى، المرأة الحكائية في الحمال والبنات، **مجلة فصول**، مج١٢، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ص ١٢٦.

(٣) دوغلاس، **جسد المرأة – كلمة المرأة**، ص ١٥٣ .

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٢٧.

المرأة التي من خلالها تستطيع النفاذ إلى صدر الرجل، واختراق مكنونات ذاته التي يتحصن بها بقوة الجسد العضلية، والقدرات الذاتية المميزة له كرجل أو بوصفه رجلاً، ليكون فاعلاً في كل شيء لا منفعلاً. وإلا بماذا نفسر عدم نمو شخصية (الحمال) في حكاية الحمال والبنات، فقد ظل كما هو حمالا فقيرا، وأصر السارد على تأبيده في وضعيته برغم ما قام به، فلم يكافأ على شيء، لقد دخل الحكاية حمالا أعزب فقيرا، وخرج منها كذلك[1] فشخصية الرجل لم تتغير، ولم يستفد شيئا كما استفاد غيره من الحكاية، فهي شخصية ثانوية جامدة قامت بالفعل الذي انصب عليها أوامر وتعليمات، لم يرفض واحدة منها، لتظهر شخصيته بمظهر يدل على القوة الجسدية في ظاهر الأمر،لكنه مسلوب الإرادة، بينما ظهرت المرأة في هذه الحكاية،هي الآمرة الناهية. وبنظرة محايدة لصورة المرأة في هذه الليالي، ينكشف لنا الواقع الحقيقي للحياة الحضارية التي صورتها الليالي، وبما أن المرأة جزء من ذلك الواقع المتنوع المائج بشتى الصور الناصعة وضوحاً، فإن صور المرأة كذلك متنوعة ومتباينة، فالمرأة ليست خائنة بطبيعتها، والنساء لسن سواء. هذه هي الرؤية الألف ليلية أو الشهرزادية للمرأة، فالنساء حتى في الخطيئة لسن متشابهات[2]، ومعنى التنوع وعدم التشابه أو المساواة، دليل حيوية وحياة، فيها كل شيء، فيها من النساء من وقعت تحت تأثيرات وضغوطات اجتماعية معينة أدت إلى انحرافها عن العرف الديني والاجتماعي الناظم للمجتمع، ومنها من وقعت تحت تأثيرات وأمراض نفسية أدت بها إلى الخروج عن مألوف الأشياء، وكانت بحاجة لمن يعالج هذه الأمراض ويقتلها في داخلها، وهكذا، على العكس من ذلك، فهناك الكثير من النماذج النسوية السوية، التي تعد قدوة للمرأة في كل زمان. والحكايات في مجملها ذات أهداف سامية، وإن ظهرت المرأة ببعض الصور البشعة، ألا ترى أن الحكايات التي تشبه ما حدث لشهريار وأخيه، تدعو (شهريار) ضمنيا إلى العفو والصفح عند المقدرة ؟ ذلك أن ما يحدث في زمنه حدث في أزمان سابقة له، وسيحدث فيما يلي من أزمان، أليست الحكايات في تسلسلها تطرح درسا تعليميا شائقا، بطريقة سردية منظمة، تضرب من خلاله الأمثال والحكم والعبر لمن اعتبر ؟ والمقصود في الخطاب الحكائي المجتمع الشهرياري الخاص، الذي لا يرى إلا نفسه وأنانيته، وليس

---

(١) أروى، محمد، **الراعي والحملان**، قراءة في الحمال والبنات ، مجلة فصول ، مج١٢، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٥٦.

(٢) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٦.

المجتمع الذكوري العام الذي تعامل في كثير من الحكايا بالسجية والطبيعة الذكورية الحقة، ألا نلحظ تلك الخطابات الواعية الموجهة للرجل(شهريار) تحثه على تخفيف الوطأة والضغط على الكيان النسوي والثقة بهن، لأن المرأة إذا أرادت شيئا من هذا القبيل فلن يمنعها مانع، إن المرأة إذا كان لها غرض في شيء ما يغلبها أحد[1]، ومعنى هذا أن الشدة والضغط والحبس والإجبار، لن تمنع المرأة من ارتكاب الفاحشة إذا أرادت ذلك، وإن ما ذهب إليه جيروم وكلينتون من أن شهرزاد هي المعالج النفسي للجنون الذي أصاب شهريار بعد حادثة الخيانة، فبدأت بقبول مرض الملك الذهاني ووضعت نفسها في قبضته[2] وهو التشبيه الصحيح لحالة الملك والراوية شهرزاد.

إن أي تغير اجتماعي لا بد له من أسس يقوم عليها، ومرجعية قانونية يستند إليها سواء أكانت قانونية رسمية، أم شعبية، وتغير الواقع بالنسبة للمرأة لا يكون باتهام الرجل وإلصاق التقصير به، وهذا ما دفع البعض حتى النساء إلى اعتبار أن تغيير الموقف الاجتماعي هو الشرط الأساسي لأي تغير اجتماعي أو سياسي، ولم يعتبر الرجال خصوصا، بل صوروا على أنهم ضحايا صور مغلوطة جدا، ومفاهيم خاطئة عن النساء[3]، وبهذا الطرح ربما نصل إلى الحالة التوفيقية التي سيفهم من خلالها كل طرف احتياجات وأفكار الطرف الآخر ورؤاه.

من الأمور التي طبعت نقد المرحلة بالسخط على الليالي؛ اتهام العصور الوسيطة في الشرق العربي بالانحطاط والدونية من ناحية المرأة، مما حدى بالحرائر من النساء إلى تقليد الجواري حتى تحظى بحب الرجل، تقول الأدلبي: وهذه الظاهرة – وتعني تقليد الحرائر للجواري – تبرز واضحة في التاريخ الاجتماعي للقرون الوسيطة في شرقنا العربي، وحين نقول ظاهرة، نعني الأكثرية الغالبة، وهذا لا يمنع أيضا من وجود بعض الحرائر أو الجواري اللواتي ساعدتهن ظروف خاصة لأن يعشن حياة كريمة عزيزة، تجعلهن في غنىً عن التردي في مثل هذه الصغائر[4]، والواضح أنه قد غاب عن الكاتبة أن الشهرة تكون لما هو غريب وغير مألوف، فالمألوف ليس بحاجة إلى تأكيد أو برهان لإثباته، كما أنه ليس من المعقول أن الغالب من النساء الحرائر يقلدن الجواري في تصرفاتهن، والواضح أن في الكلام شططاً كبيراً، وربما نقول سوء تقدير، إنما تبنى الحكايات في مثل هذا الصنف من القص على ما هو عجائبي غرائبي، فما يحدث نادرا أو أحيانا هو المشهور، وليس ما يحدث غالبا، فهل كان العصر العباسي كله عصر ترف ومجون وتخلف ورقص وزمر،

---

(١) **ألف ليلة وليلة**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٩، المجلد الرابع، ص ٢٦٠.

(٢) جيروم وكلينتون، الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج ١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص ١١١.

(٣) شعبان، بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ٦٩.

(٤) الأدلبي، ألفت، **ألف ليلة وليلة جنى على المرأة أسوأ جناية**، ص٤٧.

وهل كل رجال العصر كانوا على هذا المستوى من الخسة وسوء الطباع والأخلاق، حتى يحكم على العصر بالغالب ؟ وإذا كان العصر كذلك، فماذا نقول إذن في حق هارون الرشيد الذي كان يصلي في خلافته في كل يوم مائة ركعة إلى أن مات، لا يتركها إلا لعلة، ويتصدق من صلب ماله كل يوم بألف درهم(١)؟ إن من غير المعقول أن يكون العصر بهذا الانحطاط الأخلاقي وتبقى الدولة في أوج قوتها وعظمتها المعروفة عنها.

وبعد، لا بد من استعراض مجموعة من النماذج الدالة على إيجابية صورة المرأة، رداً على من نظر إليها تلك النظرة السلبية الساخطة، وجعل من الليالي جانياً حقيقياً على المرأة، استمرت جنايته لعدة قرون، فأول نموذج يمكن الاستشهاد به هو الحكاية الإطار، التي شكلت فيما بعد بؤرة السرد وملتقى أفعال الشخصيات داخل مسرودات الليالي بشكل عام، فشهرزاد التي ضحت بنفسها من أجل بنات جنسها نموذجا فريدا للمرأة القوية الفاعلة، فمنذ أن أقدمت على هذا الفعل، كانت قد خططت تخطيطا دقيقا مسبقا لما ستفعله، قالت لأختها إذا توجهت عند الملك أرسل أطلبك، فإذا جئت إلي قولي : يا أختي، حدثيني حديثا وكلاما نقطع به الليل والسهر، وأنا أحدثك حديثا يكون فيه إن شاء الله تعالى الخلاص(٢)، فما الحديث الذي ستحدثه تلك الفتاة لأختها، فيكون فيه الخلاص من بطش هذا المتجبر ؟ إلا إذا كان حديثا يجذب مسامع الملك الذي تتملكه شهوة القتل، حديثا فيه من البشاعة والتعسف ما يشفي غليل الملك من ناحية، ويضع العبر والحكم والأمثال أمامه من ناحية أخرى، لقد امتلكت شهرزاد بعد ذلك كل شيء في الليالي، تدير الحديث وتوجه دفة الخطاب المقصود كما تشاء، وتنهي الحديث في الوقت المناسب، لتبقي شيئا من التواصل التام بين حديثها ومسروداتها، مع آمال الملك وشوقه لنهاية الحكي، وبقيت تمارس هواياتها وتلعب دورها الروائي بإتقان طوال (ألف ليلة وليلة)، دون أن تقع في أخطاء فنية تنتهي بها مسروداتها، فيقع المحذور، والمتابع لقصة شهرزاد وشهريار التي تمثل الإطار الحكائي يرى أن الروابط بينها وبين القصص التي تليها ليست روابط قصصية وسطحية، بل روابط مضمونية ونفسية، فالمضامين التي تظهر فيها تعود لتظهر في سائر الليالي (٣). ومن هنا فقد بدت لنا شهرزاد في الحكايا رمز التضحية والتفاني في سبيل الآخرين، كما أنها تبدو رمز العاطفة والتسامح والغفران، وما أبشع الحياة وأقساها بدون ذلك كله، ولم تحاول أن تنتقم لبنات جنسها من الرجل العاتي شهريار، فتدس له السم مثلا وهي الداهية الأريب(٤)، وربما يكون من الغريب أن يصدر هذا الحديث عن الأدلبي، التي ترى في الكتاب أسوأ

(١) السيوطي، الحافظ جلال الدين (٩١١هـ/١٥٠٥م)، **تاريخ الخلفاء**، دار الفكر، بيروت،(د ط)، ص٢٦٤.

(٢) **ألف ليلة وليلة**، ج ١ ، ص ٩.

(٣) جيروم وكليتون، **الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة**، ص ١١٣ .

(٤) الأدلبي، ألفت، **ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أسوأ جناية**، ص ٤٨.

جناية على المرأة، ومن هنا نفهم مدى التناقض في الطرح الذي ذهبت إليه الباحثة، إذ إن لا مناص لها من الاعتراف بأن الشخصية المحورية (الإطار) في الحكايات جميعها هي شهرزاد، إما بصفتها الشخصية، وإما بصفتها الرمزية، فهي التي امتلكت زمام القص والحكي، والسيطرة على مجلس السلطان، والتفنن في تحريك الشخصيات داخل العمل القصصي، فهي الراوي كلّي العلم* الذي يروي عن راوٍ آخر كلّي العلم أيضا ما تشاء من الحكايات التي تتناسب والهدف الذي تصبو إليه، لكن شخصية شهرزاد الأنثى المعطاء، والوجه المشرق في الحياة، ستظل الرمز الخالد للمرأة أبد الدهر(١). إن هذا الاعتراف من الكاتبة الساخطة على الكتاب، ينسف ما جاءت به من آراء حول جناية الكتاب على المرأة.

لقد رأى عدد من الباحثين أن شهرزاد بطلة الليالي ما هي إلا قناع يخفي وراءه الوجه الحقيقي القديم، الذي هو النموذج الأصلي لكل امرأة تتحدى المصاعب وتقتحم المخاطر في سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشدان الوئام العائلي(٢)، نعم لقد كانت شهرزاد رمزاً من رموز التضحية والفداء والإيثار إذ قدمت نفسها قربانا قابلا للقتل في أي لحظة من لحظات (الألف ليلة وليلة)، بل لقد ظهرت أفضل نموذج للمرأة الحكيمة راجحة العقل، تفيض فطنة وذكاء، وضعت صوب عينيها هدف الخلاص للجنس البشري عامةً، ولجنس النساء خاصةً، فأصبح دورها في الإطار الحكائي النموذج القادر على ترويض الوحشية من خلال الحب والولاء والذكاء، فمسؤولية المرأة، هي تحويل الطاغية إلى حاكم عادل، وليس تحقيق ذاتها وإنسانيتها(٣).

ولم تكن شهرزاد هي النموذج الوحيد الذي مثّل صورة الإيجاب والقوة للمرأة في حكايات (ألف ليلة وليلة)، بل إننا نجد كثيراً من النماذج الإيجابية التي شكلت عالما متوازنا مع عالم السلب داخل الحكايا، مما أضفى على بعض الحكايا واقعية مفترضة، خارج إطار الحكايا الخرافية العجائبية التي تعتمد على عالم السحر والجن والميتافيزيقيا الأسطورية. ومن هذه النماذج الواضحة حكاية تودد الجارية التي أنقذت مولاها من الإفلاس، بفضل ذكائها وفطنتها وثمرات علمها، وتودد الجارية،

---

* وهو الذي يقدم العمل الروائي برمته دون أن يشارك في الفعل، أو يكون جزءاً من الأحداث، وهو غير مرئي، ولا يمتلك حضوراً فيزيائياً، إلى حد يستحيل معه تكوين صورة مادية له، وهو يعرف ما يعرفه المؤلف، ولديه قدرات كاملة على التحليل والاستنتاج)نقلا عن محمد الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف،مطبعة الروزنا، عمان، ٢٠٠٦، ص ١٢١.

(١) الأذنبي، ألفت، **كتاب ألف ليلة وليلة جنى على المرأة أسوأ جناية**، ص ٤٨.

(٢) طلب، حسن، إيزيس خلف قناع شهرزاد ، **مجلة فصول**، مج١٣، ع ١، ١٩٩٤. ص ٢٢٣.

(٣) عزول، فريال جبوري، جولة في نقد ألف ليلة وليلة الجنيد، **مجلة فصول**، مج١٣،ع ١، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٤ص ٣٠٠.

أظهرها بمظهر المرأة الأسطورية الخارقة القادرة الحاذقة في كل علم وفن، غلبت العلماء والفقهاء والفلاسفة المهرة في الفنون والألعاب، أليس هذا النموذج نموذج تحد للشوفانية الشهريارية ؟ الذي يرى نفسه فوق الجميع، أليست تودد تقاطعا مع الحكاية الإطار التي تقوم ببطولتها شهرزاد ؟ أليست تودد الاسم الموحي بتودد شهرزاد لشهريار؟ وكأنّ الجارية تودد، الصورة الأخرى لشهرزاد، شاءت أن تواصل انتقامها من الرجال، أو هي بالأحرى شاءت أن تعلو بنفسها وشخصيتها فوق الرجال، وكان سلاحها العلم والمعرفة[1]، ومن الجوانب المهمة في حكاية هذه الجارية أنها أعادت إلى المرأة ثقتها بنفسها أمام مرآتها الحضارية التي سجلت على انعكاس صورها نماذج باهتة، أشعرتها ولو لفترة ما بالدونية أمام الرجل، إلا أن الجارية قد نجحت في التجربة، فرفع إليها جميع العلماء طيلساناتهم، كما أقر هارون الرشيد في النهاية بأن الجارية لا تقدر بمال[2].

أما النموذج الآخر للصورة الإيجابية للمرأة في الحكايا فقصة قمر الزمان مع معشوقته التي بقيت مخلصة لعشيقها على مر الأيام، وهي بذلك مخالفة للنمط السلبي من نساء الليالي، وإذا كانت هذه المرأة ما رضيت أن تستبدل زوجها بعد موته بسلطان، فكيف تسوّى بمن تبدله في حال حياته بغلام مجهول الأصل والنسب، ومن ظن أن النساء سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء[3]. هذا الخطاب موجه من قبل امرأة من جنس النساء، تدافع عنهن بكل ما أوتيت من قوة إلى شهريار العاتي ليأخذ منه العبرة والحكمة، لأن النساء لسن على وتيرة واحدة من الأخلاق والتصرفات.

وبعد، فهذه نماذج دالة وليست حاصرة لنماذج الإيجاب في الليالي، إذ إن حصرها يطول، وذكر القليل يغني في هذا المجال.

نظرة توفيقية :

ما بين الشطط في السلب والإيغال في الإيجاب أمور وسطية كثيرة، نقف على حدودها في الليالي تحت سؤال التوفيق بين من جنح إلى سوء فهم الأنثى الناقدة لصورة المرأة في الليالي وبين من رأى أن الليالي إيجابية الطرح على الإطلاق. ومن الحقائق التي يراها الباحث ماثلة للعيان، أن صورة المرأة لم تكن سلبية على الإطلاق كما أنها لم تكن إيجابية في نظر الجنسين. فكان الرجال بحاجة إلى تثقيف بطبيعة النساء، وأنه يجب غربلة مواقفهم من النساء، وخلق صورة عنهن تمثل الطريقة التي يفكرون ويشعرون بها[4]. ففهم الرجال طبائع النساء يجعلهم قادرين على فهم

---

(١) إبراهيم، نبيلة، حكاية الجارية تودد، قراءة حضارية، **مجلة فصول**، مج٨، ع(١-٢) ١٩٨٩ ، ص ٢١٠.

(٢) **المصدر السابق** : ص ٢٠٨.

(٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الرابع ، ص ٢٤٣.

(٤) شعبان، بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، ص ٧٩ .

احتياجاتهن وما يغضبهن أو يرضيهن، كما أن فهم المرأة لطبيعة الرجل، وميله إلى السيطرة الذكورية المشروعة، والقوامة التي ينشدها بحكم الوضع الاجتماعي والديني، يجعلها تقترب أكثر من الرجل، وتحاول توفير هذه المزية في ذاته، ومن الملاحظ أن الحكاية الإطار التي تقوم بها الساردة شهرزاد قد أُدرجت على هذا النحو، فهي تعرض في حياد ملحوظ دون انحياز لجنس على آخر، فهي لا تنفي - مباشرة – الخطأ والخطيئة عن المرأة، ولكنها أيضا تجعل الرجل قسيما لها في الخطأ والخطيئة، فإذا ما تحقق لها هدم أوكار الشك بين الجنسين، شرعت تقيم جسور الثقة على أسس جديدة، قوامها التواد والتراحم والفهم والمعرفة[١].

ومن هنا تنشأ علاقة تكامل وتكافل، يعرف من خلالها كل من الجنسين ما له وما عليه نحو الآخر، فإذا فهم الرجل أن كل شيء يهون في حياة المرأة إلا الرجل، فهو محور صراعها وجهادها وهو مبعث سعادتها، أو مجلبة شقائها[٢]. والعبارة السابقة مجتزأة من رواية لأمينة سعيد بعنوان (الجامحة) في معرض تصويرها لغيرة المرأة ودفاعها عن زوجها، وهذا يعني أن المرأة لا تستغني عن الرجل، ذلك أنه هو محور حياتها وجهادها ومبعث سعادتها، وكذلك الأمر بالنسبة للرجل، فالمرأة هي السكن والطمأنينة والركن الذي يأوي إليه بعد يوم عمله الشاق، أما ما ظهر هنا وهناك من سلبية في صورة المرأة في الليالي، فهو أمر طبيعي لا بد منه، فلا يمكن أن نتصور أن الحياة تسير على وتيرة واحدة، بل لا بد من منغصات تطرأ هنا وهناك، كما أن قضايا المرأة في جوهرها قضايا إنسانية اجتماعية بمعنى أنها قضايا لا تنفصل عن قضايا الرجل، فهي من ثم جزء جوهري أصيل في قضية الوجود الاجتماعي للإنسان في واقع تاريخي محدد[٣]. فلماذا تلام المرأة في الليالي على أفعالها، بينما لا يلام الرجل على تلك الأفعال مع أنه مشارك فيها، ولماذا ينعكس فعل المرأة إلى سجن ذاتي وخارجي توضع فيه، بينما يكافأ الرجل على أفعاله السلبية في بعض الأحيان، إن حبس المرأة داخل حدود البيت، يفقدها أهم عناصر الوعي الاجتماعي المكتسب، وبالتالي عزل الأم عن محيطها الاجتماعي، فتحرم من التفاعل مع هذا المحيط[٤]. كما أن ترك المرأة للركض خلف شهواتها يفقدها أهم مزايا أنوثتها، وهي الخجل والعفاف، ونحن لا ننفي عن شخصيات الحكايا مثل هذه الأفعال، لكننا لا نغفل جانب الخير عند الأخريات من النساء فمرجانة جارية علي بابا الكتوم مثال للإخلاص والتفاني، لا هم لها سوى إسعاد سيدها، وهي شديدة التمسك

(١) شعبان، بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، ص ٧٨.

(٢) سعيد(آل) أمينة، **الجامحة**، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٢٣.

(٣) أبو زيد، نصر حامد، **دوائر الخوف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٤، ص ٨٥.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٤.

به، برغم فقره، بينما زبيدة زوجة قاسم لا يعنيها سوى ثروته، وفضولها هو الذي يؤدي إلى الكارثة التي تذهب بحياة زوجها[١]. إن المجتمع الإنساني لا يمكن أن يقف على ساق واحدة، كما أن تنافر الساقين وتشاكسهما في إطار سيطرة كل منهما على الأخر، يفقد كلا الطرفين سعادة الحياة والأهداف الإنسانية السامية التي خلقا من أجلها، فيذهب كل منهما ضد فطرته التي تحتم عليه التقارب لا التباعد، فيصبح الفعل الإنساني بينهما شبيهاً بالفعل الحيواني الذي يعتمد على تلبية الشهوات والرغبات الجسدية، وقد ظهرت هذه النماذج في الحكايا بشكل لافت لا لتأصيلها وإنما لإدانتها وبيان زيفها، ومن هنا كانت المرأة تقدم جميع صور علاقتها بالرجل، تلك العلاقة التي ستظل المفتاح الرئيسي للحياة الإنسانية، وذلك لأن المرأة ضرورة حتى لمن لا يتعشقها[٢]. وأخيرا نقول إن (ألف ليلة وليلة) قد قدمت المرأة العاشقة، إلى جانب المرأة العالمة والمرأة المحاربة والمرأة الملكة والمرأة الجارية بصور مختلفة، وبهدف محدد من قبل القاصة التي أرادت أن تسقط عن شهريار جبروت الملك، وأن تلقنه كيف يحكم بدلا من كيف يقمع، وكان لابد له من خلع قناع ذاته العابثة والتهيؤ للدخول في الطور المجتمعي[٣]. هذه نظرة توفيقية ليس فيها شطط أو مغالاة للصورة التي ظهرت عليها المرأة في الليالي، وللعلاقة المؤمل أن تكون بين الجنسين في البناء الحكائي الروائي العربي، وفي الخطاب النقدي كذلك.

المرأة في السرد العربي بين الأمس واليوم (مقاربة توفيقية):

إنّ الهجمة التي شُنت على حكايات (ألف ليلة وليلة) هجمة غير مبررة، وإن مقايسة صورة المرأة بين الأمس واليوم، لا تترك فراغات كثيرة يُطلبُ منّا ملؤها، فهل فعلا كانت صورة المرأة بتلك الدرجة من التشظي والتشويه ؟ حتى نسم ذلك العصر بعصر قهر المرأة، أم أن اليوم لا يختلف عن الأمس وأن الرجال هم الرجال في كل عصر وزمان وأن النساء هنّ النساء مهما تبدلت الأحوال.

وإذا سلمنا جدلاً بأن الرواية أو القصة تعكس الواقع الاجتماعي أو تعبر عنه بشكل أو بآخر فإن شخصيات نجيب محفوظ مثلاً في رواياته تعكس واقع المرأة المصرية المطحونة تحت وطأة المآسي التي عاشتها الطبقة المتوسطة في مصر، فوقعت فريسة للبغاء وتجارة الدعارة[٤] هذا تصريح مباشر لا يحتمل التأويل صادر عن ناقدة من جنس ألفت الأدلبي، لا تتحدث فيه عن جناية

---

(١) أبو حسين، هيام، **ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي**، ص ١٧٦.

(٢) وادي، طه، **صورة المرأة في الرواية المعاصرة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٩٤، ص ٢٦٥

(٣) خضر، أمينة، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ص ٤٧

(٤) العشماوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٧٦.

الكتاب، وإنما عن واقع المرأة المصرية في السرد المعاصر، فإذا كان كاتب مثل نجيب محفوظ يصور واقع المرأة المصرية المعاصرة بهذا الشكل، فلمَ لا تثور عليه الأقلام وتتهمه بأنه أخّر سير حياة المرأة قرونا عدة، بل على العكس من ذلك، كانت تكالُ له المدائح العظام على جهده المخلص في طرح قضايا المرأة أمام الرأي العام للبحث والنقاش، كنوع من نقد الواقع، وفي موقع آخر نجد الناقدة تستشهد بعبارة ربما نعتبرها خطيرة، بل أشدُّ خطراً مما ظهر في الليالي من تصاوير، إن الحقيقية هي المومس، لأنها ألقت بقناع النفاق فلم تعد في حاجة للتظاهر بالحب والحياء والإخلاص[١]، إن نجيب محفوظ بهذا الوصف الذي جاء به على لسان إحدى شخصياته الروائية، يدعو صراحة إلى امتهان الدعارة، حيث لا أقنعة ولا ستائر ولا أعذار يمكن أن تتقنع بها المرأة لممارسة الفعل الجنسي المحرم، هذا إذا لم نعد العبارة نقدا للواقع وإدانته، فلمَ لا نعتبر صور المرأة في الحكايا نقدا للواقع في ذلك العصر وإدانة له ؟.

إن وصف الفاحشة من أجل تعريتها والإفصاح عنها وفضحها ليس أمراً مشينا، بل هو أمر في غاية الأهمية من أجل معرفة مواقع الخلل وإصلاحها، يقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه عيون الأخبار: وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحش، فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض، وقول الزور، وأكل لحوم الناس بالغيب[٢]، فتصوير الفاحشة إذاً ليس الفحش نفسه، لذا فإن الليالي أو أي رواية أخرى في العصر الحديث، إذا كانت تصف واقعا معينا، فليس الهدف هو فضح أشخاص الواقع وذمه بقدر ما هو نقده من أجل تقويمه وتصحيحه.

ويرى النجار في التعامل السردي مع هذه القضايا، أنه تعامل طبيعي وإنساني ينم عن احترامها – ويقصد شهرزاد – المطلق للغرائز الطبيعية، وبذلك تحررت من كل المكبوتات الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب عبر عشرات القصص والحكايات تعاملا عاديا على الرغم من كونه واحدا من بين أكثر الغرائز تعرضا للحيرة والارتباك[٣]. إن هذا الفهم لقصدية السرد من ناقد كبير، يدل على أن الهدف من الحكايا ليس إفساد المجتمع ونشر الرذيلة والتشكيك بالنساء، وإنما هو تعرية لفعل الغرائز في الإنسان، وإذا لم نقتنع بهذا الرأي، فإننا كذلك نعد روايات (إحسان عبد القدوس) جناية على المرأة المعاصرة لا تقل عن جناية (ألف ليلة وليلة عليها)، إذ كانت النساء بالنسبة له مجرد أجساد توفر المتعة للرجال، وتنجب لهم الأطفال كي يرثوا

(١) القسماوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، ص ١١٤.

(٢) ابن قتيبة الدينوري، عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م)، **عيون الأخبار**، دار الكتاب العربي، بيروت،مج١، (د ط) (د ت)، ص(ل) من المقدمة.

(٣) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٢.

ثرواتهم ويضمنوا الحفاظ على ملكيتهم الخاصة[1] فما الفرق بين هذا الطرح بالنسبة لروايات إحسان عبد القدوس في زمننا الحاضر وبين طرح الليالي في تراثنا السردي القديم ؟ وليست روايات إحسان عبد القدوس هي وحدها التي صورت المرأة بهذه الصور العارية، أو الأوصاف الحسية لفعل الرذيلة، فأغلب روائيّ العصر الحديث ينهجون هذا النهج باعتباره تصويرا للواقع كما هو، وأن لا عيب في ذلك، فروايات نجيب محفوظ مثلا لا تخلو من هذا الوصف – إلا ما ندر – ومن يطالع زقاق المدق والثلاثية وثرثرة فوق النيل يلحظ ذلك بجلاء، وعلى هذا النحو نرى هذا المنحى في روايات يوسف إدريس العيب والحرام والنداهة، حتى الروايات النسوية لم تخل من تصوير هذه العلاقة الجدلية في التعامل بين الجنسين، وتصوير الواقع الحسي بإيجابه وسلبه مثل رواية وداد السكاكيني (أروى بنت الخطوب) وهند سلامة في (الحجاب المهتوك) و فتحية البائع في (مذكرات زائفة) وصبريه محمد في (جريمة رجل) وكلها روايات تصور العلاقات غير المشروعة، ووقوع المرأة ضحية تصرفات الآخرين والمجتمع.

إن الناظر إلى بعض الحكايات في (ألف ليلة وليلة)، يرى أنها لا تختلف عما يقرأ في روايات العصر أو في أحداث الصحف اليومية أو في صفحات الحوادث، كحكاية (الحشاش مع حريم الأكابر) وهي قصة امرأة متزوجة من وزير كبير، دفعته شهوته إلى خيانتها جنسيا مع خادمات المطبخ عنده، فشاهدته زوجته التي أحست أنه طعنها في كرامتها وأهدر كبرياءها... فما كان منها إلا أن أقسمت على أن تخونه – في فراش الزوجية مع أوسخ الناس وأقذرهم[2]، وهذا ما يتكرر في واقع اليوم، ويتكرر الأمر في قصة (التفاحات الثلاث) إذ يبادر الزوج إلى قتل زوجه المريضة لمجرد أنه رأى مع عبد حبشي تفاحة من التفاحات، و كان ابنه قد أخذها من أمه فاختطفها العبد منه، فذبحها من الوريد إلى الوريد، دون أن يعطي زوجه حق الدفاع عن نفسها أو تبرير الموقف[3]، إنه الفعل الآدمي في كل زمان ومكان، وهذا ما يدل على واقعية الحكايا وإن ظهرت في الكثير من مساردها الخرافة والجنّ والأسطورة.

الخاتمة

أخذت النظرة إلى التراث السردي مظهرا احتفائياً في النقد الأدبي، ذلك أن هذا التراث كان في نظر أغلب النقاد العرب، اللبنة التأسيسية للبناء السردي العربي، وقد جاءت هذه النظرة نوعاً من المباهاة أو ردة الفعل الطبيعية على ادعاء الغرب عدم معرفة العرب السرد، وأن ما ورد عنهم هو

(١) شعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص ٧١.

(٢) النجار، محمد رجب، قصص الحب في الليالي، ص ٢٥٦.

(٣) المصدر السابق: ص ٢٥٦.

محض نقل عن الأمم الأخرى.

وقد تناول النقاد التراث السردي بالإيجاب مرة وبالسلب مرة أخرى، ولكل وجهة نظره التي انطلق منها. ومن أهم الآثار التراثية السردية التي حفلت بها الدراسات والأبحاث حكايات ((ألف ليلة وليلة)).

وقد وجدنا من خلال هذا البحث، أن بعض الباحثين قد أخذ من هذه الحكايات موقفا سلبيا، يتمثل في تلك المشاهد والصور السلبية التي تبثها الحكايات بحق المرأة، مما دفع البعض إلى القول إن هذه الحكايات قد جنت على المرأة أسوأ جناية، فقمنا بتحليل وجهة نظر هؤلاء الباحثين والتعليق عليها ومحاولة تجلية الصورة التي يجب أن تؤخذ عليها هذه المشاهد والصور بالإيجاب لا بالسلب.

وبالمقابل فإن هناك من رأى هذه الحكايا رموزا أو لافتات إيجابية على طريق تطوير السرد العربي من جانبين : الأول : أنها أكثر أنماط السرد العربي الذي وصل إلينا ، يحمل في طياته البناء الحكائي للرواية والقصة، وإن لم يكن بالشكل المأمول، والثاني : أنها صورت الحياة الثقافية والحضارية للأمة في تلك العصور من تاريخ الأمة، من خلال عرض المسكوت عنه تاريخيا في إطار الحكايا.

وحتى لا أقع في الإسراف بالنقد لآراء هؤلاء النقاد، قمت بوضع نظرة توفيقية بين الرأيين، ثم بعرض صورة المرأة في السرد العربي بين الأمس واليوم، طارحا السؤال التوفيقي : ما الفرق في صورة المرأة بين الأمس واليوم، وقد أجبنا بأن لافرق بين هاتين الصورتين فمن يطالع روايات الروائيين الأعلام المعاصرين، يجد فيها فضاضة أكثر وسلبية أعمق بالنظر إلى صورة المرأة، إذن فلماذا الهجمة على حكايات (ألف ليلة وليلة) بهذا الشكل السافر ؟ وقد توصلنا إلى أن الأسباب في مجملها، تعود إلى أسباب نفسية ذاتية تشعر بها الناقدات العربيات نحو هذه الحكايا نتيجة للتنشئة الاجتماعية التي عاشتها تلك الناقدات، والتي تشعرهن بالدونية والاضطهاد أمام الرجل، مما دفعهن إلى هذه السادية في الطرح نحو الرجل (الشهرياري)، فكان أن جاءت هذه الصور النقدية بهذا الشكل. والتي عملنا ما استطعنا على تجليتها وبيان أهدافها، وما كان يجب أن تكون عليه.

والله ولي التوفيق

إحسان عباس ... منهج ورؤية في دراسة شعر عبدالوهاب البياتي حتى عام ١٩٦٨م

د. حسن محمد عليان*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٢/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/٢

ملخص

يهدف هذا البحث إلى كشف منهج إحسان عباس ورؤيته النقدية التي اعتمدها في دراسته لدواوين عبد الوهاب البياتي الشعرية وهي: "أباريق مهشمة" الذي صدر عام ١٩٥٧ و"سفر الفقر والثورة" الذي صدر عام ١٩٦٦ و"الذي يأتي ولا يأتي" الذي صدر عام ١٩٦٨. وذلك في ضوء ثقافة إحسان عباس الواسعة والعميقة. وقد كشفت هذه الثقافة مخزونه الثقافي والفكري في كثير من الحقول، الذي ترك بصماته واضحة الأثر لدى الدارسين والنقاد لشعر عبد الوهاب البياتي.

وقد جاء البحث في مدخل وأربعة فصول هي:

أولاً: المؤثرات الخارجية ومرحلة التحول والتأصيل.

- المؤثرات الخارجية.
- مرحلة التحول والتأصيل.

ثانياً: الثنائيات الفلسفية وإشكالية الرؤية الفلسفية.

- ثنائية الجبر والاختيار.
- ثنائية الاضطرار والاضطراب.

ثالثاً: الاتجاهات الفنية في شعر البياتي.

رابعاً: الالتزام والأقنعة.

- مدخل.
- القناع وديوان "سفر الفقر والثورة".
- الرمز وديوان "الذي يأتي ولا يأتي".

الخاتمة.

Abstract

revealing Ihsan Abbas's vision and critical approach he adopted in his study of the poetic works of Abdul-Wahab Al-Bayyati

Dr. Hasan Mohammad Alayan

This research aims at revealing Ihsan Abbas's vision and critical approach he adopted in his study of the poetic works of Abdul-Wahab Al-Bayyati, until 1968, in the light of Ihsan Abbas's cultural and intellectual storage in quite few domains, Abbas has left his evident impact on the work of other scholars and critics of the poetry of Abdul-Wahhab al-Bayyati.

The research is divided into an introduction and four chapters, the latter being:

First: External Influences and the Stage of Transformation and Substantiation.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فيلادلفيا.

- External Influences.
- The Stage of Transformation and Substantiation.

Second: Philosophical Dualities and the Problem of philosophical Vision.

- Duality of Determinism and Choice.
- Duality of Coercion and Turmoil.

Third: Aesthetic Trends in al-Bayyati's Poetry.

Fourth: Engagement and Personas.

- Introduction.
- Persona and the Collection "Scripture of Poverty and Revolution."
- Symbol and the Collection "He Who Comes and Comes Net."

Conclusion.

مدخل:

تناولت هذه الدراسة منهج إحسان عباس ورؤيته النقدية لثلاثة دواوين هي: "أباريق مهشمة" الذي صدر عام ١٩٥٧ و"سفر الفقر والثورة" الذي صدر عام ١٩٦٦ و"الذي يأتي ولا يأتي" الذي صدر عام ١٩٦٨، وذلك لما تمثله هذه الدواوين في نظر الدكتور إحسان عباس من قفزة نوعية في شعر عبدالوهاب البياتي في الرؤية والاتجاه والتقنية.

لقد تعددت الاتجاهات النقدية الحديثة؛ لأن النقد الحديث لم يعد يقف عند ميدان من ميادين المعرفة الحديثة كعلم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي والجشطالت، وعلم الاقتصاد والأنثروبولوجيا الحضارية وغير ذلك، لذا أصبح الناقد انتقائياً يختار غير واحد من هذه العلوم، وربما لا يلتزم الناقد بطريقة واحدة مثل بلاكمور أو كنت بيرك، بل يستغل ضروباً وأفانين متعددة من النقد وفق ما يعالجه من آثار. وليس من السهولة بمكان حصر الاتجاهات النقدية المعاصرة، لكن للرغبة في التسهيل والتبسيط يمكن إدراج هذه الاتجاهات تحت الأقسام الثلاثة التالية(١):

أولاً: دراسة حياة الفنان لتنعكس على فنه، ويهتم أصحاب هذا الاتجاه بدراسة مناحي الفنان النفسية على مذهب فرويد أو أدلر أو يونغ أو غيرهم من النفسيين التحليليين، لكشف دورها في عملية البناء الفني.

ثانياً: دراسة الأثر الفني لينعكس على الفنان، وفيه يدرس الناقد الصور في فن الشاعر/ الأديب، كما فعلت كارولاين سبيرجن في دراسة الصور عند شكسبير، وقد يتجاوز هذا الاتجاه دلالات الصور الظاهرية، فيدرس النماذج الكبرى المتصلة بالأمور الشعائرية والأحوال البدائية. وذلك هو المنهج الذي اتبعته الآنسة بودكين، مستعينة بالاستنظار الذاتي، وبآراء العالم النفساني يونغ في أمور النماذج العليا؛ كنموذج الولادة الجديدة وغيره. وقد يكتفي بالكشف عن الصلة بين الأثر الفني والأمور الشعائرية والطقوس البدائية، ويصل بينه وبين الأسطورة، أو ربما يتجاوز

(١) ابراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩-٢٧٠.

ذلك إلى أن يرى في كل عمل فني رمزاً للخوف من الزنا بالمحرمات، ويدرسه على هذا الأساس، وهكذا.

ثالثاً: دراسة الأثر الفني بمدارسه المتعددة؛ الشكلانية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها من مدارس نقدية.

إن دراسة إحسان عباس لشعر البياتي، وفق رؤية الدكتور إبراهيم السعافين، تبدو من الدراسات الأولى التي تتجه نحو الدراسات المقارنة، في ديوانه "أباريق مهشمة"، "ليس بالمعنى الذي اتجهته المدرسة الفرنسية الكلاسيكية، لكن بالمفهوم الحديث للمدرسة الفرنسية، إلى جانب اتجاه المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، التي تنحو نحو الاعتناء بالنص، والاهتمام بالعناصر الفنية"(١).

إن دراسات إحسان عباس النقدية لم تكن على نسق واحد، أو مثال، بل تعددت رؤيته النقدية في إطار الانفتاح المعرفي وتعدد ثقافته، لذا كان يجرب – على قاعدة ثقافته الغزيرة، وتجربته الفنية، وأفقه الواسع الممتد – في كل مرة يتصدى فيها "لقراءة ظاهرة أو دراسة نقدية لمبدع، أو تاريخ لحركة نقدية متراخية، أو رؤية حركة إبداعية، أو تيار أدبي معين، منهجاً جديداً يستقيه من طبيعة الظاهرة، أو المبدع، أو الحركة النقدية، أو التيار الأدبي المعين، لا فرضاً لإطار جاهز أو منهج خارجي مجتلب"(٢).

لقد جاءت دراسة إحسان عباس لشعر البياتي عبر محطات أو فصول تمثلت فيما يلي:

أولاً: المؤثرات الخارجية ومرحلة التحول والتأصيل

١. المؤثرات الخارجية:

أراد إحسان عباس من دراسته ديوان "أباريق مهشمة" إنصاف الشعر الحديث، وليس إنصاف البياتي، أو الوقوف إلى جانبه، في اعتماد لغة الشعر الحديث في ديوانه؛ ويؤكد ذلك قوله: "فقد كتبت هذه الصفحات دون أن تكون لي علاقة بالشخص الذي أدرسه، وهذا نفسه أقصى عنّي شبح التحيز نحو البياتي، أو ضده، وأراحني من أن أحرق الحقيقة قرباناً في سبيل العلاقة الطيبة، ومن أن أبادي الضحية بالسكين، وأهزّ كيانها بإعداد المقصلة. ومع ذلك فأنا أشكو بيني وبين نفسي عدم قيام هذه الصلة الشخصية، لأنها كانت حقيقة أن تجعل دراستي أعمق، وأحكامي أقرب إلى

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، خطرات في النقد والأدب، جمع وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨١. انظر: إبراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، ص ١٦٠.

(٢) إبراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، ص ٨. محمد شكروب وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ١٩٩٨، ص ١١٠. انظر: خليل الشيخ وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، ص ١٣٠-١٣١.

الصواب"(١).

لقد انصبّ اهتمام إحسان عباس على العناصر الفنية في الديوان مما أكسب الدراسة الجدة، ومنحها العمق في آن معاً، فقدم للدارسين والنقاد "أسلحة نقدية يتوسل بها لفهم هذه الحركة الجديدة، التي يشكو القارئ أمامها من غير قليل من الغموض"(٢)، بيّن بها أن سير البياتي في اتجاه الشعر الحديث ليس استيحاء للمؤثرات الخارجية، إنما يغلب أن يكون استجابة لدواع نامية في الحياة العربية الحاضرة، وثورة على القصيدة العصماء فهي "ثورة لها دوافعها، وإن استشهدت بما حدث في الغرب من ثورة على الشكل الشعري"(٣)، والبياتي لذلك في رأيه يغدو كغيره من الشعراء العراقيين المجددين مثل نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب وغيرهم، في إطار الشكل، فقد رموا بالشكل الجديد "لا إلى طرافة الشكل وحده، فهذه تجعل عمر الشعر قصيراً، وإنما هم يلبون دعوة الحياة المتجددة وحركتها ومداخلها النفسية الدقيقة، ومشكلاتها الاجتماعية، ويغيرون النغمات القديمة؛ ليصبح الشعر كفؤاً بالتعبير عن متطلبات الحياة الجديدة"(٤)، وهذا يلقي الضوء على بعض مشكّلات شاعرية البياتي، فهو من جيل الأربعينات وبداية الخمسينات، الذي يصفه البياتي بالجيل الذي بلور حلم الشعوب العربية، وطالب بالاستقلال والتحرر السياسي، وبالهوية الوطنية والقومية، ولأجل ذلك ركب موجة الأحزاب، والاتجاهات الفكرية والسياسية والاجتماعية المتعددة والمتباينة والمتناقضة في برامجها، وخططها وأهدافها، دون أن تحقق الأهداف المرجوة من شعارات هذه الأحزاب، والاتجاهات(٥).

لقد عانى هذا الجيل بمواقفه الليبرالية، والأجيال التي تليه، وهو يكتوي بنيران الفوضى الفكرية السائدة في الساحة العربية، كما يقول عبدالوهاب البياتي: "من المفارقة الزاعقة بين روعة الحلم وهزال الأنظمة، التي تدعي أنها التجسيد الحقيقي له، بعضهم – أبناء هذا الجيل – انغمس في لذاذات الحياة، وترك خلف ظهره الحلم والخديعة ... بعضهم الآخر ذهب إلى أبعد من تلك فنزع جذوره من عالم الواقع، ولم يجد أمامه سوى المغيبات كالدروشة والصوفية، أو الحسية – كالجنس

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص٩٧. انظر: فيصل دراج وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، ص ١١٢-١١٣

(٢) إبراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، ص ١٦٠-١٦١. انظر: فيصل دراج وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، ص ١١٢-١١٣.

(٣) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ٨٣. انظر: إحسان سركيس وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٥٨، ص ١٠٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٣.

(٥) انظر: **حديث البياتي لمجلة شعر**، العدد ٤ – آب، بغداد، ١٩٦٩.

أو المخدرات أو المشروبات الكحولية – يرتع في فيافيها، بعيداً عن المنغصات. بعضهم الآخر وجد متورطاً في لعبة السلطة فلم يستطع عنها ارتداداً؛ لأنه يعرف أن كلّ محاولة للتخلص تزيده اشتباكاً بخيوط الشرك المعقدة، وبمتاهاته المحيّرة. أما بعضهم الآخر فهو الذي ظلّ محتفظاً بروعة الحلم في أغواره، قادراً على مراقبة ما يدور تحت عينيه من وقائع وأحداث، تدّعي بإلحاح فقط أنها تجسد الحلم، وهي ليست غير تشويه متعمد له. هذا البعض الآخر بقي كالضمير اليقظان من هذا الجيل، وكالواحة النادرة وسط هجير هذا العالم الملعون بالنسبة للأجيال الجديدة ..." [١].

إن رؤية إحسان عباس النقدية فتحت الباب أمام الدارسين والنقاد، وهم يستلهمون هذه الرؤية الجديدة؛ لتناول قضية التأثر بحركة الشعر الحديث في أوروبا، وتناول مشكلات شعر البياتي المتعددة، الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية والفنية، كما فتحت سهام النقد على اتجاه الشعر العربي الكلاسيكي من قبل أنصار الشعر الحديث[٢]. فقد ذهب بعض النقاد إلى حدّ التعريض بالشعر العربي الكلاسيكي؛ بإسقاط رؤية بعض النقاد الفرنسيين الغربيين لحركة الشعر الكلاسيكي الأوروبي على حركة الشعر العربي الكلاسيكي، مثل نهاد التكرلي، الذي اعتمد رؤية رولان بارت في كتابه "درجة الصفر في الكتابة"، وبخاصة التفريق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث، فالشعر الكلاسيكي وفق رأيه عوّد الشعراء الكلاسيكيين أن يفهموا الشعر عقلياً قبل أن يحسّوه عاطفياً خلاف البياتي، وأن يجتازوه بحثاً عن المعاني الكامنة خلفه، أو بعيداً عنه، أي بدلالاته وأبعاده دون أن يتأملوه كشيء في ذاته[٣].

كما يرى التكرلي أننا ورثنا شعراً كلاسيكياً متسماً بنزعة عقلية تحاول أن تفهمنا العالم الشعوري عقلياً، مؤكداً على أن هذه النزعة العقلية "تحيل عواطف الشاعر وأهواءه إلى معانٍ

---

(١) عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٦. انظر: **مجلة شعر**، العدد ٦٩، ٤ آب ١٩٦٩. وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، دار الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٤٣، ١٩٣. صبري حافظ، **الرحيل إلى مدن الحلم**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٤٧.

(٢) وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، ص ٤١-٤٤. انظر: عبد الرحمن خميس، وآخرون، عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث، ص ٩٥-٩٧. ميشال سليمان، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٨٥. جيلي عبد الرحمن، وآخرون، **عبد الوهاب رائد الشعر الحديث**، ص ٦٥-٧٠. مجاهد عبد المنعم مجاهد وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٤٩-٥٨. علي سعد، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٢٩-٣٩. أحمد سويد، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٢٠-٢٥. نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٥-١٨. علي الراعي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٤١-٤٧. خالص عزمي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٧٢-٨١.

(٣) نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٦.

منطقية، تكون الغرض الأساسي من نظم الشعر ... وبعبارة أخرى إن الشعر الكلاسيكي كان يستعير لنفسه وظيفة النثر، وهو يمارس هذه الوظيفة بأن يستخدم الكلمات، وهذه هي وظيفة النثر الطبيعية. فالشعر الكلاسيكي لا يختلف عن النثر إلاّ في أن الكلمات والجمل فيه منظومة وفق أوزان معينة، وتنتهي بقواف محصورة، وتكون حماسية في الغالب .. لقد آن للشاعر أن يعرف الآن بأن الشعر غير النثر، وأن الوظيفة التي تقوم بها الكلمات في النثر تختلف اختلافاً جوهرياً عما تقوم به في الشعر"[١].

لقد تبنى التكرلي في موقفه النقدي رؤية رولان بارت النقدية، والتي تقول: "لم يكن الشعر الكلاسيكي ليعتبر إلاّ صياغة زخرفية للنثر، أو ثمرة الفن (حسب تعبير آخر للتقنية)، وذلك بصفته كلاماً مخالفاً للكلام العادي، أو نتاجاً لحساسية معينة. إن الشعر ليس سوى معادلة زخرفية منمقة، وبالتالي إيحائية، وهو يتضمن بقوة وبصفة جوهرية نثراً، وفي أي شكل من أشكال التعبير"[٢].

لقد أدرك البياتي أن الشكل الشعري يجب ألا يستخدم للعبث والتسلية أو الترفيه، بل يجب أن يبحث عن الأشكال الجديدة، لأنها من وجهة نظره قانون داخلي لا بُدّ منه من أجل تطوّر الفن بما يتناسب وروحه المتمردة، التي تلقي بآلامها، وآمالها، وأهوائها، ومطامحها، ورغباتها، وطموحاتها، وانفعالاتها عبر شكل شعري، يحمل همومه ومعاناته على قاعدة أن الشعر هو كيفية وجوده[٣].

وفي ظل هذه الرؤية فتح البياتي الباب على مصراعيه لرحلة التجديد في شعره لتجربته التي لا تنبع من "مقدمات تعسفية مغرقة في الذاتية، ذلك أن الشكل الفني ليس مجرد تكتيك، أو قوقعة مغلقة على نفسها، ولذلك نجد أن التعبير عن المضمون في قصيدة البياتي يتم من خلال الشكل، وفي إطاره. إن التجربة تتحول إلى عمل إبداعي"[٤].

إن اطّلاع إحسان عباس على الأدب الإنجليزي الحديث عزز ثقافته الأدبية والنقدية وذلك بفضل توجيه أستاذه دنيس جونسون – ديفز، وذلك بقراءة نتاج الحركة الشعرية الحديثة، والأعمال الروائية، والمترجمات إلى اللغة الإنجليزية. وقد صدر عنها في دراسة نتاج بعض رواد حركة الشعر العربي الحديث في إطار من علم النفس التحليلي، وفي إطار المقارنة، وبخاصة دراسة ديوان "أباريق مهشمة" للبياتي. لقد بين إحسان عباس أن البياتي لم يستمد معالم مذهبه من مدرسة التصويريين، وفق تسمية أزرا باوند، وهدفها الثورة على بعض مظاهر الإهمال والتصنّع الذي ران

(١) نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٦-٧، ٧-٨.

(٢) وفيق رؤوف، شجرة الرماد، **المواجد في شعر البياتي**، ص ٨.

(٣) نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٥.

(٤) عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الجيل ط١، بيروت، ١٩٩١، ص ٧٥.

على الحركة الشعرية في القرن التاسع عشر، وإخراج الحركة من الغموض والإبهام إلى الوضوح. وقدم بين يدي القراء الأصول الكبرى التي اعتمدتها هذه الجماعة أو المدرسة، بوحي من ثورتها المبهمة إلى طريقة تختارها، ومذهب تسلكه فيما "يشبه الاتفاق على الأصول الكبرى التي يريدونها للشعر وفي مقدمة تلك الأصول:

أولاً: استعمال لغة الحديث في الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة، لا أية كلمة مقاربة في دلالتها.

ثانياً: ابتكار نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة. وليس من الضروري التزام الشعر الحر دائماً، ولكن هذا النوع من الشعر قد يكون أقدر من غيره على التعبير عن شخصية الشاعر دون سائر أنواع الشعر.

ثالثاً: خلق صورة. وفي هذا يقولون: "نعم: إننا لسنا رسامين، ولكننا نرى أن الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقة، ولا يتعلق بالعموميات المبهمة" (١).

وأشار إحسان عباس إلى تأثير التصويريين في إليوت ولورنس، وإلى حد ما باوند نفسه، على قاعدة الحاجة إلى ضرورة التغيير في مقاييس الشعر وتعبيراته. ويبين يبتس بعض الأصول الكبرى لهذه الحركة بقوله: "لقد كنا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب، بل من العبارة الشعرية أيضاً، لذلك حاولنا أن نخلع كلَّ ما يتسم بالتكلف، وأن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام بسيطاً كأبسط أنواع النثر، كأنه صيحة تخرج من القلب"(٢). إن البياتي لم يستمد معالم مذهبه الشعري من مدرسة التصويريين كما يبدو للناظر العجلان، فالبياتي، كما يذهب إحسان عباس، يحاول أن يجعل الشعر شيئاً مشابهاً "للحديث في ألفاظه ونغمته. وهو يرى أن الشعر الحر يكفل لموضوعه قسطاً كبيراً من الحرية والانطلاق – وإن لم يلتزمه دائماً – وهو يعد ذلك شغوفاً بالصورة بمعناها العام ... لا بمعناها المحدود القائم على التشبيه، والرأي الذي أراه أن هذه المشابهة لا تدل على التأثر، وإن كانت تخدعنا، لأنها تتسع أحياناً حتى تشمل التفصيلات والجزئيات"(٣).

إن رؤية البياتي الشعرية التجديدية ميزته على أبناء جيله مثل نازك الملائكة وغيرها، وقد بدا ذلك واضحاً في الرؤية المقارنة بين اتجاه نازك والبياتي نحو الشعر الحر، فقد بين إحسان عباس أن شعر نازك الملائكة تلميذة أبي ماضي، بما يحمله من روح رومانطيقية تعدى أحياناً النثر،

---

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ٨١. وانظر: إحسان عباس، **غربة الراعي**، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦، ص ١٥٩-١٦٠. إحسان عباس، **فن السيرة**، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٥٦.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٢.

وتحمّله صوراً من الموسيقى المصطنعة، على الرغم من أنها أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر على شكله القديم، ولكنها "لتعمقها في القديم وتشربها روح التعبير القوي لم تستطع أن تكسب الشعر الحرّ خفة الحديث العادي. صحيح أنها جعلته قوي الشبه بالنثر إلاّ أن البياتي خطا بالشعر مرحلة أخرى حين جعله نوعاً من الحديث ..."[١].

وفي ضوء إثبات هوية البياتي الشعرية الأصيلة، بين إحسان عباس الفرق بينه وبين التصويريين على صعيد الكلمة والتشبيه في إطار الصورة الشعرية. لقد جرّد التصويريون الكلمة – اللفظة – من كل إيحاءاتها ودلالاتها، أو إشاراتها العاطفية التي تتناثر حولها في الشعر الرومنطيقي، فألفاظ الرومانسيين مفعمة بالرقة والعذوبة كاللقمة المشبعة، والرسم. أما التصويريون فإن الكلمة جافة لا تحمل دلالة أو ملمحاً من ملامح الرسم الفني، فهي جافة لا حياة فيها ولا روح. كما اقتصر التشبيه عند التصويريين على نقل الصورة الشعرية كما هي في عالم الواقع دون منحها الحياة الداخلية والرواء، أو أي نوع من أنواع الرمز والإيحاء. فقد جاءت الصورة مجرد خبر عادي مجردة من كل الموحيات والدلالات والأبعاد، ومن الغايات والأهداف خلاف البياتي، فإن الصورة لديه لم تقف عارية مجردة، بل جاءت مفعمة بماء الحياة بإيحاءاتها ودلالاتها ورموزها المتعددة، التي تشير إلى الغاية النهائية لهذه الصورة أو تلك في شعره[٢].

ويحق لنا أن نتساءل: لماذا اختلف البياتي عن التصويريين في اللفظة والصورة؟ وفيم اختلف؟.

أرجع إحسان عباس الاختلاف إلى أن البياتي نشأ يرى اللفظة جامدة في اللغة العربية، لذا تعمّد أن يردّ إليها حياتها ورواءها، بالدلالات والرموز والإشارات، بالكلمة والتشبيه والصورة. وعلى الرغم من انفصال البياتي عن التصويريين في الغاية النهائية، وفي إيحاء الصورة، وفي إيحاء التشبيه. فإنه يشترك معهم في التصوير، وبخاصة في نثر أجزاء الصورة التي ربما لم يكن هناك فرق أبداً بينهما كما يرى إحسان عباس، يقول: "فالتصوير شيء مشترك بين البياتي وشعراء المدرسة التصويرية لولا الخلاف في الغايات. أما في نثر أجزاء الصورة فربما لم يكن هناك فرق أبداً"[٣]. ولعل رؤية إحسان عباس أجزاء الصورة الشعرية لدى البياتي، وبخاصة في قصيدة سوق القرية، المستمدة من الواقع في ديوانه "أباريق مهشمة" حدت به إلى المقارنة بين هذه القصيدة (سوق القرية) وقصيدة فلتشر بعنوان (حي مكسيكي)[٤]، ليبين رؤية التقارب الشديد في الطريقة بينهما

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٨٢-٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٣-٨٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٨٧.

ففلتشر هدف إلى نقل صورة الواقع بدقة دون دلالاتها وإيحاءاتها. أما الواقعية في شعر البياتي، كما يرى إحسان عباس، فقد أدخلت في شعره أشياء لم يتعودها الناس من قبل؛ لإيمانهم بالانتقائية، وبخاصة في الموضوعات العامة التي ترضي الذوق المرهف المتأنق، الذي يتأذى من ذكر تفاصيل الأشياء المنفرة. فقد افترق البياتي عمن سبقه من الشعراء مثل حافظ إبراهيم وغيره من الشعراء الكلاسيكيين، الذين عنوا بالانتقائية في موضوعاتهم دون التعبير عن العالم الشعوري الداخلي، وهموم الفرد في ذاته، ودون استقصاء جزئيات الصورة المنفرة أو المقززة التي يأنف الذوق العام من رؤيتها أو سماعها، لذا كانت ثورة الرومانسية على هذه المدرسة الكلاسيكية في الكلمة والتشبيه والصورة. ولكن واقعية البياتي لم تأنف من رسم التفاصيل الدقيقة للصورة أو المنظر المنفر عبر لوحة الواقعية التي تعتمد التكرار، الذي يدل على التحليل، وعلى أنه من لحمة طبيعة الحديث أو المشهد، أو اللقطة أو الصورة.[١]

وفي ضوء هذه الرؤية فإن البياتي يلتقي مع التصويريين في الملامح المشتركة كما بين إحسان عباس، دون الغايات مما يجعل من البياتي في الشكل العام "شاعراً تصويرياً، وتجعل الصورة قاعدة لقصيدته، ومن هذه الزاوية التصويرية يستطيع الناقد أن ينفذ إلى شعره بالدراسة والتحليل والحكم والمقارنة"[٢].

٢. مرحلة التحول والتأصيل:

لم يكن البياتي وحده من تأثر بالمدرسة التصويرية، فقد بين إحسان عباس في إطار الدراسة المقارنة للصورة الشعرية لدى البياتي بغيره، تأثر إليوت بالتصويريين وقد أراد بذلك أن يثبت أن البياتي لم يعتمد الصورة الشعرية لدى التصويريين في شعره؛ لأن له منحى آخر جعله علامة بارزة في الشعر الحديث، وإن التقى ببودلير وإليوت في بعض مواطن الالتقاء مع التصويريين. لقد بين إحسان عباس مواطن الالتقاء والافتراق بين البياتي وإليوت وبودلير، ففي مواطن الالتقاء بين تأثر البياتي وإليوت دون الدلالات والأبعاد والرؤى للصورة الشعرية بالتصويريين لكن في ظاهرة التسجيل الفوتوغرافي أولاً لأجزاء الصورة المنتقاة، وتعلقهما بما يسمى بالتوافه أو الأشياء التي يستعلي عليها الناس، أو يهملونها؛ ليؤلف منها المنظر العام. وبهذه الطريقة ترتفع "الصورة العادية إلى مرتبة الشعر، وهي تنتحل قوته وسيرورته"[٣].

لقد كشفت دراسة إحسان عباس النقدية لشعر إليوت أولاً: رؤيته النقدية النافذة، وهو يسجل،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٨٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٠.

ويدرس ويقارن ويقارب بين الأشياء المتآلفة على صعيد الشكل، والمتقابلة والمتناقضة. نتبين ذلك من دراسة شعر بودلير ورؤية إليوت لشاعريته في إطار الصورة الدالة على الصدق الفني، وعلى صدق نقل الصورة الحقيقية، من عالم الواقع بتفاصيلها التي تألفها النفس البشرية، وهو بهذه الرؤية يلتقي مع رؤية التصوير الفوتوغرافي لمنظر لا تألفه النفس البشرية، مثل (صورة الطفل – اللوحة العالمية –) التي تمنحنا التأمل والتفكير والتعاطف بأبعادها ودلالاتها الإنسانية والاجتماعية لجمالية هذه الصورة على الصعيد الفني خلاف واقع أصل الصورة الحقيقي الذي يجعلنا نشعر بالتقزز والغثيان لهذه الصورة. يقول إليوت في نقده لصاحب (أزهار الشر): "ليس باستعماله صور الحياة العادية، ولا باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة خلق بودلير منفذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من الناس، وإنما يرفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق، ناقلاً لها كما هي، جاعلاً إياها تمثل أكثر مما هي في الحقيقة"(١).

ثانياً: كشف إحسان عباس التقاء البياتي وبودلير، وبخاصة في صور العبث والجهد الضائع، التي استمدها من تجربة الحياة اليومية، ولكنهما يفترقان في فهم كل منهما للمدينة.فالبياتي، ابن القرية، لم يفهم المدينة من الداخل بعلاقاتها وملابساتها؛ لذا جاءت صوره للمدينة من الخارج كمراقب فحسب؛ ولأن صور شبكة العلاقات للقرية وروحها التي تشكل هذه العلاقات ما زالت قائمة في نفسه.

ثالثاً: التقاء البياتي وإليوت في قدرتهما على تمكين لغة الحديث العادي في شعرهما من الدخول في نطاق النغمة الشعرية، وكذلك في الانشقاق عن المدرسة التصويرية، يقول إحسان عباس في إطار الرؤية المقارنة والمقابلة والمفارقة بينهما: "ففي هذه الظاهرة يلتقي البياتي وإليوت لقاءً طويلاً، ثم ينشقان معاً عن التصويريين في: الإيحاء والرمز، وجعل حركة الصورة ممثلة للحركات والخلجات النفسية، وإن كان البياتي من هذه الناحية – وهذا فرق يكاد يكون ضرورياً – أقلّ إغراباً من إليوت؛ لأنه أقل غوصاً على دخائل النفس، وأقلّ احتفالاً باصطراع التيارات الحقيقية في الأعماق، وأبعد عن استكناه الدوافع الدينية، وأقلّ تأثراً بمدرسة الرمزيين والتصويريين. فالتداعي عند البياتي لا يحمل دائماً حقائق نفسية، وغالباً يجيء عداً لمظاهر الصورة الخارجية"(٢).

إن مواطن الالتقاء والافتراق بين البياتي وإليوت تطرح أسئلة أهمها: ما هي مواطن الالتقاء والافتراق في الرؤية الشعرية بينهما؟.

لقد أجاب إحسان عباس عن ذلك وهو يبين لنا تأثر البياتي بالمنهج العام في قصيدة إليوت،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٩١.

التي ما زالت قائمة مؤثرة في بناء قصيدة البياتي، وبخاصة في البؤرة المركزية لقصيدة البياتي التي تعتمد نوعاً من التلفيق الذي "تسخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام. فالاقتباس جزء أساسي من الشكل هنا، وليس عدواناً على أملاك الآخرين ومحصولات قرائحهم"[١]. وقد أرجع ذلك إلى اعتماد الطريقة الشعرية لديهما على التداعي الذي يسوق إلى جمل جاهزة، هي بنت الموروث الشعبي، والأبيات الشعرية التي تجري مجرى المثل أو الحكمة، يراها الشاعر ضرورية للتعبير عما يريد، وهو يطرح رؤاه وأفكاره ومواقفه، مثل اعتماده على عناوين الصحف وعلى الأمثلة السائرة، كقوله: "ما حك جلدك غير ظفرك. أبداً على أشكالها تقع الطيور. لن يصلح العطار ما أفسد الدهر ... إلى المتنبي في حكمته: لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى ... إلى الحكمة الإنجيلية: دع الموتى يدفنون موتاهم..."[٢].

وعلى الرغم من هذا الالتقاء، فإن الافتراق بين الشاعرين في الرؤية ضرورة حتمية على طريق التحول والتأصيل، وبخاصة أن البياتي، يحمل طريقته الخاصة في التعبير عن قضايا العصر والفجر الجديد المرتقب الذي عاشه جيله. لقد افترق عن إليوت في الرؤية التقدمية، وفي الاتجاه التحرري لأبناء وطنه وأمته، وهو يرى تباشير الفجر الجديد تلوح في الأفق، وبخاصة بعد ثورة ٢٣ يوليو في مصر، بعاطفة يفتقدها إليوت لمعنى حركات التحرر الوطنية والإقليمية والعالمية. مما يشير إلى استقلال شخصية البياتي في فلسفتها الاجتماعية والقومية والعالمية، وفي تعبيرها عن هذه الفلسفة. ويبرز التباين بينهما في التحول نحو قضايا الأمة، ومظهره "مباينة البياتي لإليوت في محور الإيمان الديني، وهو المحور الذي يرتكز عليه إليوت في شعره. أما البياتي فإنه يهمل هذا المحور كثيراً"[٣] بمنحاه العقائدي – الماركسي – وفلسفة هذا المعتقد الاجتماعي، وموقفه من الدين.

ثانياً: الثنائيات الفلسفية وإشكالية الرؤية الفلسفية

١. ثنائية الجبر والاختيار:

اعتمد إحسان عباس منهج التحليل النفسي في إطار الرومانسية، التي غلبت على ديوان البياتي "ملائكة وشياطين"، فقد بين أن الصراع في نفسية البياتي تقاسمه عاملان، يتعلق الأول بالصومعة بما ترمز إليه من دلالات، قوامها الطفولة والأم وجوانب الماضي، التي كانت في البدايات أقوى من جوانب المستقبل. ويتعلق الثاني بالتحول نحو الغد بكل أسراره ومفاجآته، وبمحاولات الانعتاق من

(١) إحسان عباس: من الذي سرق النار ، ص ٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٣.

ربقة الماضي، ومن إساره بالسير نحو المستقبل المأمول في طريق تحقيق إنسانيته، بالاستقلال والتحرر والبناء بعيداً عن قيود الإذلال السياسية والإنسانية والاجتماعية والاقتصادية. وقد أرجع إحسان عباس توجه البياتي نحو المستقبل لدوافع، سواء أكانت متسكبة على نفسه أو منبثقة عنها، يقول في ذلك: "فقد يكون اندفاعه نحو هذا الوعي انقياداً لغمرة الشهرة، أو نزولاً على ضغط الدعوة القوية إلى اجتماعية الأدب، وأقوى من ذلك أن يكون في نفسه ذلك الإحساس الحقيقي بحياة القافلة الإنسانية وصرعاها الكثيرين، وغدها الموعود المرتقب"(١).

وقد فرض هذا التحول، الذي وصفه إحسان عباس بالجرأة، لأنه لا يؤمن بالطفرة، سؤالاً على درجة من الأهمية، تمثل في: هل آمن البياتي بالإنسانية؟ ومتى؟.

إن رؤية إحسان عباس النقدية العميقة اكتشفت تطور المنحى الشعري لدى البياتي نحو الإنسان واعتنائه به، عندما استخدم البياتي الأسطورة في قصيدة "سارق النار"، حيث شخصية بروميثيوس الأسطورية الذي سرق نار الآلهة من عربة الشمس ليسعد الإنسانية، وليولد الخصب والنماء والحياة، لذلك غضب عليه زيوس – رب الأرباب –، وأمر به فربط إلى صخرة.

لقد بين إحسان عباس أن قصيدة البياتي كشفت إعجابه بعدم قبوله إذلال بروميثيوس، لذا فإن البشرية مدينة له بكثير من العلوم والصناعات، فقد علم البشر زراعة النباتات، وتآلف الخيول. كما بينت قوة بروميثيوس وعناده، فهو بطل الإنسانية كما صوره أسخيلوس في مسرحيته. ولم يقف إحسان عند إعجاب البياتي بشخصية بروميثيوس الأسطورية، بل تعداها إلى شعراء الحركة الرومنطيقية الثائرين أمثال شللي وبلايك وسنت فكتور، إذ "صوروا بروميثيوس بأنه قدم نفسه ضحية في سبيل الإنسان، ولم يلقوا بالاً إلى الإثم الذي ارتكبه بثورته على الأرباب. وعند هؤلاء تتجسم في بروميثيوس كل عبقرية الإنسان، وهو في رأيهم يتقمص كل اللحظات الكبرى في تاريخ التقدم الإنساني، فهو روجر بيكون وابن رشد وغاليلو وجوردانو برونو ... وإن آلام الإنسان وانتصاره ويأسه في كفاحه ضد القوانين الحديدية، التي وضعها القدر ليرمز لها بروميثيوس النبي الخالد، والصوت الذي لا يخفت أبداً"(٢).

وفي إطار استخدام البياتي الأسطورة بيّن إحسان عباس أن البياتي لم يستخدم الأسطورة لذاتها، بل لموقف شخصية الأسطورة من الظلم والاستعباد، وقوة طغيان الآلهة. ويبين ذلك اختيار البياتي لمعنى العذاب، دون أن يمجد هذا العذاب أو يشيد به وبغاياته النبيلة. إنه لم ينكر العذاب، فالسجون كما يراها البياتي، مليئة، والملاجئ لا تزال تتلقى كل يوم شخصية مثل بروميثيوس. ويأتي الاختيار

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٠.

نتيجة رؤيته الواقع الإنساني الذي يزخر بآلام الإنسان، وأشكال عذاباته، وبالسجون والملاحقة والقتل، فالسجون والملاجئ أبوابها مفتوحة للشخصيات الرافضة لكل أشكال العنت والاضطهاد وألوان العذاب والراغبة في التحرر، وكذلك للشخصيات البرومثيوسية الثائرة على ظلم الآلهة والأرباب الجدد؛ النموذج الحي لكل أشكال الرفض والثورة على ما تواضع عليه مبرمجو الظلم والجور الإنساني. ويرى إحسان عباس أن استخدام البياتي الأسطورة إنما هو لبيان أن المشعل، الذي جاء به برومثيوس، لن ينطفئ؛ لأنه يضيء أشلاء الضحايا في الطريق الطويل. وقد بين إحسان عباس أن البياتي أدرك أن برومثيوس لم يترك أكفانه للبشرية إتماماً للتضحية الأولى التي قدمها، لكنه تركها لأنها أنفع لها وأجدى من النار والفنون والصنائع، بعد أن عرف المصير الذي ينتظر أبناء الإنسانية(١).

وفي إطار الرؤية المقارنة بين البياتي ونيتشه وألبيركامو بين إحسان عباس ثنائية الرؤية المفارقة بين نيتشه والبياتي، ففي الوقت الذي جعل نيتشه برومثيوس يبصق على بني الإنسان لضعفهم، فإن البياتي من زاوية رؤيته الاجتماعية وفلسفته الديالكتيكية، يتمثله روح الأسطورة، وخروجه عنها، ورؤيته الواقع الإنساني، يرى أن الإنسان خان بطولة برومثيوس، وربما كان موقف البياتي من تمثل الأسطورة، كما يرى إحسان عباس، أقرب إلى روح ألبيركامو. لكن هذا الاقتراب لا يعني الاتفاق في الرؤية والموقف بينهما، فكامو يرى أن الإنسان الحديث قد خان بطولة برومثيوس؛ لأنه يسعى إلى المكنة، والتصنيع، والنار، وتأمين حياته الفردية دون سعيه إلى إشباع روحه بالحرية شرط وجوده الإنساني. فالإنسان وفق هذه الرؤية خالف موقف برومثيوس ورسالته ببحثه عن تأمين حريته الجسدية، دون حريته الروحية. "وبهذا جانب رسالة برومثيوس الذي كان يؤمن بتحررهما معاً"(٢). لقد كان كامو أكثر حرصاً من البياتي على استشراف المستقبل؛ بتعلقه بخيط من الأمل لبني الإنسان في طريق البحث عن الحرية الروحية والجسدية. أما البياتي فقد عبّر عن إخفاقه، وحسرته، ويأسه من الإنسان؛ لأنه خان رسالة برومثيوس. لقد كان كامو أحرص من البياتي بالتعلق بخيط من الأمل حين قال: "إن المتشبهين بالبطل برومثيوس يتحملون الآلام من أجل الجميع، وهم عارفون بما يصنعون. إنهم لا يؤمنون بما يسمى العدالة العمياء، بل يرون أن التاريخ هو الأعمى. وهم يرفضون عدالة التاريخ، ويضعون في موضعها عدالة الروح، التي لا تفرط بشيء إنساني"(٣).

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٢.

وعلى الرغم من هذا الاتفاق يرى إحسان عباس أن البياتي يفارق ألبيركامو في نظرة كل منهما إلى حياة الإنسان، فالبياتي يؤمن بضربات القدر، وبالصدفة العمياء ولعبتها، في حين يؤمن كامو بوجود بصيص أمل حائر في نهاية النفق المظلم، يمكن أن يؤدي سعي الإنسان إلى اغتنام هذه الفرصة لتحقيق السعادة والجمال. وثمة مفارقة أخرى تتمثل في النفس الطويل، وطول المثابرة عند ألبيركامو، ميزة الرومانسيين الثائرين بالعناد والثورة. أما البياتي فكان سريع الاستجابة لدواعي اليأس، تجسد عنها استنثار اهتمام البياتي بالذي أخفق، وذهبت جهوده وتضحياته سدى، لا الذي رفض وثار وحطم القيود. ويدل هذا على اقتناع البياتي المرحلي بأن جهود الإنسان في هذا الوجود لا قيمة لها؛ لأن النهايات مظلمة. ولم تكن هذه الرؤية السوداوية حتمية عند البياتي، إذ تأثر البياتي بجوانب من النظرة الوجودية، كما يدل على أن شخصية بروميثيوس الثائرة لم تعرف الاستقرار في نفس البياتي القلقة، وفي رواسب لا شعوره الثابتة، التي استمد منها قصيدته، فهي لم تسمح لشخصية بروميثيوس بالثبات والاستقرار.

ويأتي عدم الاستقرار للصراع الكامن في لاشعور البياتي، - مسرح الصراع -، بين شخصية سيزيف وبرمثيوس، وما يمثلانه من زوايا رؤية متناقضة، فبروميثيوس يمثل التطلع نحو الغد المأمول بالعمل والتضحية والثورة، في حين يجسد سيزيف عذاب الإنسان الأبدي الذي حكمت عليه الآلهة بأن يعاني العذاب في العالم الآخر، وهو يحمل صخرته على ظهره صعوداً ونزولاً بعد أن يضعها على قمة الجبل لتتدحرج إلى أسفل. فسيزيف وفق رؤية البياتي رمز جهود الإنسان الضائعة، والسعي المخفق، وهو أقرب إلى تصوير واقع الإنسان المعاصر كما يراه البياتي، لذا مال البياتي إلى شخصية سيزيف أكثر من بروميثيوس. ويرجع إحسان عباس هذه الرؤية إلى تأثر البياتي بإليوت، الذي غاب عنه الإيمان التام بالإنسان. ولم يكن هذا الاتفاق في وجهات نظرهما من قبيل التقليد المجرد، وإنما "الاتفاق بين فهمه النفسي للأشياء وبين نظرة أستاذه إلى الحياة والإنسان"(١).

وعلى قاعدة التحليل النفسي الذي اعتمده إحسان عباس للمقارنة بين البياتي وإليوت، يرى أنه لفهم حقيقة شعر البياتي في ديوان "أباريق مهشمة" يجب فهم أنها تنبع من وحي أسطورة سيزيف، فصاحب المحرقة في نهاية القصيدة يستحيل إلى سيزيف(٢).

وتأتي هذه الصورة المفارقة بين شخصيتي سيزيف وبروميثيوس لدى البياتي نتيجة الازدواجية التي توزعت في شعر البياتي، مثل: القرية والمدينة، والعودة إلى الطفولة، والإيمان المستقبلي، وسيزيف وبروميثيوس. وبتشكل هذه القرانات الثنائية في وعي البياتي وخلفيته الأسطورية،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٣.

ومخزونه الثقافي والفكري، تتبيّن، كما يرى إحسان عباس، في ضوء هذه الثنائيات أو المقارنات أن المدينة هي المكان الذي تنتهي فيه أحلام الإنسان وفشله، وأن القرية ليست إلاّ "مسرحاً مكانياً للعودة، والعودة حلماً نفسياً للأم – للقرية – للأرض، وأن سيزيف رمز للأفّاقين، للحالمين الطيبين الذين يرتبطون منذ الولادة بحبل العبث، ويموتون من أجل غيرهم. والهجرة إلى المستقبل هي سير الجوابين – هي هجرة الريفيين إلى المدينة، هي سير الإنسانية نحو الفناء، وأن بروميثيوس أدرك تفاهة الجدوى من التضحية، ورأى أنّ أكفانه أنفع للإنسانية من حديده وناره وفنونه. وبين هذه القوى المنصهرة في تيارين يقع شعر البياتي، كما تقع نفسيته. أما القوة التي تدفعه نحو هذا التيار أو ذاك فتلك هي الجدار ..." (١).

ولعل المشكلة الكبرى، التي أرّقت نفسية البياتي، وشكّلت رؤيته السلبية للإنسان، كما يراها إحسان عباس، وهي مكمن الصدق في شعر البياتي، هي الواقع الإنساني المعاصر، وواقع الوطن العربي المهزوم بعوامل داخلية وخارجية، جعلته خارج التاريخ الإنساني المعاصر، يرسف في الأغلال وقيود التخلف، والقوى الغاشمة التي تؤطر فكره ورؤيته، وتسلبه إرادته وحريته، وكذلك في القوى الخارجية؛ فقد حمل العالم الغربي بيدٍ مبادئ الثورة الفرنسية، يدعو إلى تحرر الإنسان وفق أقانيم مبادئ هذه الثورة الثلاث – الحرية – العدالة –والمساواة -، بينما يحمل في يده الأخرى الحديد والنار، وأدوات القتل والدمار والاحتلال والإذلال، وسلب الإرادة والهوية، في الوقت الذي ما يزال فيه الوطن العربي يعاني من التخلّف، ودعوات الاتكالية على الغيبيات، وعلى أشياء أخرى بوسائط متعددة، تبثّها أدوات السلطات العربية وسط مجاعات الفقر، وجموع اللاجئين، والفكر المهزوم الذي ينتظر المهدي المنتظر، ليخرجه من هذا المستنقع الآسن. ويبين إحسان عباس معوقات الإنسان العربي عن النهوض بأعباء الحياة والتطور بقوله: "هي الرواسب المتراكمة على أقدامنا وأيدينا، وفي رؤوسنا وقلوبنا. وكل هذه الحقائق تقول لنا إن شخصية سيزيف لا تزال في واقعنا المرير أقوى من شخصية بروميثيوس؛ لأن الأول يمثّل العذاب القهري، والثاني يمثل التضحية الاختيارية. وإن البياتي في شعره ناقل صادق لهذه الحقيقة المرّة ... ولأذكّر القارئ هنا أن الإيمان بوجود سيزيف لا يعني الإيمان بعجزه وإخفاقه، فإن النوع الثاني من الإيمان نزعة قاتلة منحلّة، لا تحب لشعر البياتي أن يرتطم في هوتها، أو أن ينطح جدارها، ليبوء بالخيبة المطلقة"(٢).

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٥.

٢. ثنائية الاضطرار والاضطراب:

كشف إحسان عباس رؤيته لمفهوم الاضطرار والاضطراب من خلال صلة البياتي بفكرة الاضطرار أو بمبدأ الجبر المتمثل في شخصية سيزيف، وفي ضعف برومثيوس، فقد رمز للاضطرار في بعض صور البياتي الشعرية بالجدار الفاصل بين حياتين. إنه البرزخ؛ الحد الفاصل بين الحياة والموت، وهو مرحلة الانتقال بين الحياة والموت، الذي يحاول الجداريون اختراقه. وتجدر الإشارة إلى أن خاصية الرمز لدى البياتي جاءت وفق رؤية الصوفيين وليس الشعراء الرمزيين. وقد بين إحسان عباس الفارق بين رمز الصوفية ورمز الرمزيين؛ فالرمز لدى الصوفيين مرآته الحديث عن الطائر الخرافي/ العنقاء، الدال على الوجود المادي الحيوي، أو النار التي يذكرونها دلالة على الحقيقة الأزلية، التي يسعى إليها الإنسان لتحقيقها، وغير ذلك من الرموز التي تعكسها التعبيرات الباطنية في إطار الاتجاه الباطني(١).

لقد جاءت ألفاظ البياتي رموزاً بما يرين عليها من غموض في سياق التصوير، ومن أمثلتها لديه "المحرقة، والنسر، والسنونو، والباب، والجدار. فالمحرقة رمز غامض قد تعني العمل في ظل الإقطاع، وقد تعني الحرب كما تعني الجشع المادي في قوله:

وهناك مهلاً ثم محرقة	ملأ البيوت دخانها النهم
هبط الظلام ونارها أبداً	مجنونة حمراء تضطرم
(مأمون) والدولار يدعمه	بإزائها والفكر والعدم"(٢)

لقد بين إحسان عباس أن البياتي لم يكن الوحيد الذي استخدم الجدار – الحائط كحد فاصل بين الحياة والموت، وكسجن أبدي أولاً، يدور الإنسان بين قضبانه في حلقة مفرغة، وكمعوّق ثانياً يحول دون اختراق الإنسان له نفسياً أو فلسفياً أو ذاتياً أو غير ذلك من الحالات. فقد استخدمه بكثرة شروود أندرسون في قصصه، كما جعله سارتر عنواناً لإحدى قصصه، والخيام الذي اعتمد لفظة الحجاب أو البرد بديلاً للجدار، ونازك الملائكة التي استخدمت الأفعوان دلالة على القوى الخفية التي تتحكم في الإنسان، والسياب الذي استخدم لفظة السور في قصيدة "المومس العمياء" التي جاءت مصبوغة بفكرة الاضطرار(٣).

وعلى الرغم من ذلك فإن نغمات طليقة، وشخصيات صحيحة سوية قوية الشخصية انبثقت من فكرة الاضطرار في شعر البياتي "ومن بين قبضة إليوت وسيزيف، وواقعية المجتمع الشرقي، من

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١٦.
(٢) المصدر السابق، ص ١١٦.
(٣) المصدر السابق، ص ١١٧-١١٨.

بين المؤثرات الخارجية والبيئة استطاع البياتي أن يشق طريقاً جديداً. ولكن هذه الانحناءة تشبه انكسار العصا التي نضعها في الماء، رغم استقامتها. فالأصل قائم بحدوده، والناس لا يزالون يشهدون أن الامتداد الجديد ليس إلاّ جزءاً من الأصل. ويشهدون إلى جانب ذلك بعض الاضطراب في القاعدة الفلسفية التي يقوم عليها شعر البياتي؛ كاضطراب الماء من حول العصا"(١).

وعلى الرغم من اختلاف الرؤية والهدف لفكرة الاضطرار والاضطراب بين السياب والبياتي فقد بين إحسان عباس مواطن هذا الاختلاف، فنظرة السياب غائية إنسانية. أما البياتي فإن شعره يبين رؤيته الواقعية الإنسانية، أو الواقعية البانية التي تنحو في شعره منحى: "يقظة الضمير" الدالة على حالة الندم لموقف، أو سلوك. وتتطور اليقظة لدى البياتي في قصيدة (فيت مين) حيث تبرز الازدواجية في الشعور وفي المواقف. وقد أطلق إحسان عباس "اليقظة التطورية" على هذه اليقظة في تلك القصيدة. وتدل على الثنائية الضدية في ازدواجية الرؤية والسلوك والتصوير لدى الجندي الفرنسي. ففي الوقت الذي يعمل فيه هذا الجندي – الرمز – أدوات القتل في الشعب الجزائري لتكريس قبضة الاستعمار الفرنسي، فإن ثقته بالغايات التي يعمل لأجلها، وإيمانه بها يضعفان، مما يؤدي به إلى الغرق في بحر الحنين إلى الوطن الأم، والمنزل، والأسرة، والحبيبة، وحياة الأمن والطمأنينة في فرنسا، وإلى الحلم بالعودة إلى الحياة اللاهية العابثة. وقد بين إحسان عباس أنّ هذه الازدواجية أو الثنائية المتناقضة بين طرفي قطبي المغناطيس – القوة واللهو والعبث– دلالة على تدهور القيم والحضارة في فرنسا، لذا أرادت أن تعيد الاعتبار لنفسها تعويضاً لسقوطها، والانتقام من حذاء هتلر الثقيل – احتلال فرنسا – بممارسة الفعل نفسه، والسلوك نفسه على إنسان حقل التجارب في الشرق(٢).

ويبين إحسان عباس في إطار المقارنة بين موقفين أو رؤيتين أنّ رؤية البياتي تطورت بصورة أفضل في قصيدة (كوريا عام ١٩٥٣) عنها في قصيدة (فيت مين)، ففي الوقت الذي بدت فيه صورة الجندي الفرنسي مهزومة مضطربة لازدواجية الرؤية والموقف والحلم والواقع، فإن الجندي الكوري يحلم بالعودة إلى هدف آخر أكثر إيجابية من سابقه، دون أن ينسى غاياته الكبرى، وهي النصر على الأعداء، والعودة إلى أطفاله وأسرته؛ ليعيش حياة سعيدة غير قائمة على الهزيمة أو الإحباط. وقد أدت هذه الرؤية الإيجابية في قصيدة البياتي إلى إدراك أن مظاهر الحرية في القصيدة ليست معنى زائلاً، وفق رؤيته التطورية – في شوارع بغداد، إنما هي دلالة على سير القافلة الإنسانية نحو الباب المضاء. ويدل ذلك على أن الضمير الذي استيقظ، واتجه نحو هذه الصورة

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٢٥. انظر: المحسن صالح، **هذا هو البياتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.

والمعاني، نفض عن نفسه كثيراً من غبار الماضي، ونظر "إلى الحياة وهو أكثر إيماناً بنفسه، واستشعر قوة لا يخلخلها إلاّ إثارة واهية عن دواعي الضعف والحنين"(١).

وتتطور الصورة لدى البياتي في إطار الثنائية التي خلقت في نفس البياتي ساحة للصراع بين قوتين عبر الثنائية أو الازدواجية، وبخاصة عندما تتجه صورة الصراع "لإبراز القوى الإنسانية المتحررة، وتمجيد العمل الإنساني الإرادي، أما إذا كانت الصورة لا تعتمد هذه الغاية فليست في حاجة إلى هذا الازدواج؛ لأن النصف الثاني منها يكون في النفس ميتاً – كالعالم الذي فتح الشاعر عليه عينيه ذات مرة، ثم أطبقهما"(٢).

ويبين إحسان عباس خطورة استخدام ازدواجية الصورة، على قاعدة الثنائية الفلسفية، لدى البياتي، ففيها يكمن الخطر، وذلك بتوسع الشاعر في استخدام الصورة الأمر الذي يخرجها عن الإطار المرسوم لها. فقد طغت صورة الشرق على الموضوع الأصلي، وهو تحرير المرأة، إذ لم يتركها تتحدث عن رغباتها، وهمومها، ومشاكلها، وقضاياها المتعددة، فظلت صورة المرأة غير مكتملة؛ لأنها جاءت متممة للصورة دون أن تملأها كلية، لأسباب يعتقدها البياتي في قصيدة (الحريم)، على الرغم من أن الشاعر أراد أن يصور يقظة المرأة الشرقية وتحررها. ويبدا عدم الاكتمال في تناقض الصورة، أو في ازدواجية صورة المرأة بين إيجابيتها وسلبيتها، يقول إحسان عباس: "وأعتقد أني لم أمرّ لها بصورة كاملة في ديوان "أباريق مهشّمة"؛ فهي ليست الجواب المحبوب الهائم في أحلامه – لم يجرّب البياتي أن يترك امرأة تعيش في هواجسها بين شخوص قصائده. وأكبر الظن أنه لا يحب هذا الوضع؛ لأنه يخاف أن يظهرها مريضة الشهوات، ثم إن المرأة لا تمثل لديه فلسفة الشخوص المتحركة نحو الجدار، ولا تمثل الجواب الهائم، ولا تعرف عمل سيزيف. هي دائماً مستقرة في حالين: تنتظر عودة الهائم الجواب. وغالباً تكون أماً، أو هي مكملة لمناظر الصورة في حياة الأفاقين على شكل بغي. وقلّ أن تجد صورة لديه لا تكون البغايا جزءاً منها"(٣).

وعلى الرغم من قتامة الصورة لدى البياتي التي يغلب عليها اللون الأسود القاتم، فإن الصورة في شعره مركزية تدور على محور واحد كالنوم والجوع واليقظة في قصيدة (الحريم)، و"القرية الملعونة"، وفي "أباريق مهشمة". وإذا خرجت عن هذا الإطار، أو عن هذه الصورة المركزية ظهر التلاعب الذي يتهم به البياتي، مما يكشف عن التلفيق في قصيدته.

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٢.

ثالثاً: الاتجاهات الفنية في شعر البياتي

وقف إحسان عباس من شعر البياتي موقف المتأمل الناقد الواعي لاتجاهات شعره الفنية التي حددها في ثلاثة اتجاهات كشفت تطور شعر البياتي عبر مراحله الشعرية، وهي مرحلة البدايات، ومرحلة الرمز والأسطورة، ومرحلة الاتجاه الفكري. وكانت المفتاح الذي دخل به النقاد والدارسون إلى دراسة شعر البياتي، وهي:

"١. اتجاه علوي صعودي في معارج الدرجة الفنية.

٢. اتجاه أفقي عامد في البحث عن الرمز الذاتي – الجماعي.

٣. واتجاه عمقي ذاهب نحو أغوار الفكر المتأمل في طبيعة الموقف الإنساني"(١).

ويمثل ديوان " سفر الفقر والثورة" الذروة الثانية بعد الذروة الأولى "أباريق مهشمة" بمكانتها العالية المتقدمة في التاريخ الشعري للبياتي. وقد استطاع البياتي بهذا الديوان أن يثبت الشعر العربي الحديث، ويضع له مرتكزاته التأصيلية لأسباب أهمها: أنه يحمل معاني التعبير الصادق الأصيل الصادر من أعماق المجتمع الإنساني، ومفهوم الحياة؛ ولأنه أرسى قواعد عهد جديد في الشعر العربي الحديث (٢). يقول إحسان عباس "بفضل هذا الديوان أصبح الشعر الحديث حقيقة لا يستطيع النقاد تجاهلها، وبهذه الذروة لم يعد البياتي نفسه يستطيع أن ينزل إلى السفح إلا حين يريد أن يجعل الربى المطمئنة استعداداً لذروة ثالثة"(٣). وقد ركّز فيه البياتي على القضايا السياسية في إطار الواقع السياسي الطازج. وقد غاب التاريخ القديم في هذه المرحلة إلاّ قليلاً(٤) في حين عاد التاريخ العربي القديم إلى واجهة شعر البياتي من خلال الموروث العربي، وأعلامه البارزين، أمثال الحلاج وأبي العلاء المعري وعمر الخيام.

وتبين هذه الاتجاهات ميزة شعر البياتي الذي يكشف أبعاد الضرورة التاريخية في الوطن العربي، وتمكن القارئ أو الدارس من الوقوف على حركة التطور في المجتمع العربي، وعلى قوانين هذه الحركة. لقد امتلك شعر البياتي الرؤية النافذة، وهو يسجل تلك الضرورة "ويجسدها على

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٤٣.

(٢) خالص عزمي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٨٠-٨١. انظر: نهاد التكرلي وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ١٦.

(٣) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٤٣. انظر: غالي شكري وآخرون، **ربيع الحياة في مملكة الله، دراسات وشهادات في شعر عبد الوهاب البياتي**، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤، ص ١٠. عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٨-١٠. عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ١٨٨.

(٤) عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ١٨٩.

مستوى الشكل. فمع نمو واقع الثورة الاجتماعية باتجاه سيادة الفعل الجماعي، والرؤيا الاشتراكية – القومية – الإنسانية الشاملة، نجد شعر البياتي يجنح إلى تغليب ضمير الجمع في الخطاب، ويبتدع القناع في التعبير ليتمكن من خلاله أن يكرس قيم الموضوعية في الرصد، والانتماء في التفكير، وليحقق عبره أكثر صيغ الجدل حيوية وعنفواناً بين الذات والموضوع، الشكل والمضمون، الحاضر والماضي، الواقع المتعين والطموح، فيخرج بذلك الجدل عن إطاره الصوري إلى حيث الحياة خضراء دائمة الخضرة"(١).

ووفق خاصية رؤية البياتي الشعرية لأبعاد الضرورة الشعرية التاريخية ووعيه ذاته، وموقف هذه الذات من الواقع المتعين والطموح(٢)، وهي تسجل واقع المجتمع العربي، أكّد بذلك "الإدراك العربي لعدم وجود تمييز قاطع بين العمل النقدي وعمل الإبداع في تجربته الشعرية"(٣). ويؤكد ذلك يفتو شنكو صديق البياتي بقوله: "إن سيرة حياة أي شاعر هي شعره، وما عدا ذلك مجرد هوامش. والشاعر لا يكون شاعراً ما لم يره القارئ بأجمعه، بكل أحاسيسه، وكل أفكاره، وكل أعماله كأنما يضع القارئ فوق راحة يده. وحتى يحق للشاعر أن يكتب بصدق لا يعرف الرحمة فلا بُدّ أن يكون صادقاً بلا رحمة حين يكتب عن نفسه. وانشطار شخصية الشاعر إلى نصفين؛ الإنسان والشاعر، قد يؤدي بلا ريب إلى انتحار فني"(٤).

وتتفق هذه الرؤيا وموقف البياتي من الشعر الحديث، فهو يؤكد أن الشعر الحديث رغم أنه حلم ورؤيا، تنقصه القدرة على استنطاق هذا الحلم وهذه الرؤيا وتجسيدهما. وقد خرج البياتي في موقفه عن رؤية ضدية للشعر الفلسفي التجريدي الذي لا يؤمن بهما، لاعتقاده بضرورة توجيه الخطوط المتوازية للحلم والرؤيا والفكر، والبحث عن نقطة الارتكاز الضائعة، يقول: "إني أبحث عن الوجود الحي في القصيدة مثلما جسد الأرض الطري، ولحم الأشياء وحرارتها ودفئها. وأنا ضد الشكلية العقيمة، التي لا تؤدي إلى شيء. إن الشاعر العربي الحقيقي يتجه إلى الشمولية، وإلى اللغة الإنسانية المشتركة التي تخاطب كل الشعوب وكل العصور. ومع ذلك فإن أغلب المجتمع الحالي له أيضاً شعراؤه الصغار الذين يكتبون له فقط، ويكتبون بلغته وعن قيمه المنهارة المهترئة. وهؤلاء سيجرفهم المدّ البعيد الذي سيأتي مع الذي يأتي ولا يأتي "(٥).

وفي ظل هذه الرؤية الملتزمة حدّد البياتي نموذجاً للشعراء في الشاعر غير المتقوقع على

(١) محمد مبارك وآخرون، ربيع الحياة في مملكة الله، ص ٥.

(٢) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ٧.

(٣) المرجع السابق ، ص ٧-٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٨.

(٥) المرجع السابق، ص ٨.

مجتمعه المحلي وعلى ثوراته، إذ يجب أن يكون متطوراً منفتحاً لكلّ الأطياف والاتجاهات والمتغيرات المحلية والدولية، ويواكب كل طارئ جديد، وأن تكون له الرؤيا الاستشرافية في رحم الأفق والغيب(١).

لقد كشف إحسان عباس في دراسته للاتجاه الثاني الأفقي العامد في البحث عن الرمز والأسطورة، عن بحث البياتي عن الرمز الذاتي والجماعي، أو الرمز الكبير؛ العامل الرئيسي المسيطر على طبيعة البياتي، وعلى شاعريته وشعره. وقد أرجع عنصر الصراع، ومادته بين البياتي والكون إلى وقفته المترددة بين بروميثيوس بدلالاته ورموزه التي تندرج تحت رمز التقدم الإنساني، والتحرر والعلم والقوة، وبين سيزيفوس رمز العذاب الفردي والجماعي والجبرية والعبث الدائب. ويمثل هذه المرحلة ديوانه "أباريق مهشمة". وتميزت دواوينه الأربعة(٢) التي أعقبت هذه المرحلة بضياع صورة البحث عن الرمز الكبير، وتضاؤل السير نحو فنية شاعرية نحو الاتجاه العمقي رغم صدقها في البحث عن تفاوت بينها دون تنسيق – عن الجودة الفنية، أو عن أسلوب خاص يعبّر عن رؤية وموقف خاص، يميز فكر الشاعر ورؤيته. كما تميزت بالبساطة التعويضية بدلاً من الاتجاه نحو الأعماق، التي تأثر بها بناظم حكمت، دون افتعال لأن "في طبيعته الشعرية وفي الأشياء التي يحبّها – الأطفال، الكلمة الطيبة، الناس البسطاء، ما يسوّغ له اعتمادها – واعياً أو غير واعٍ – مذهباً شعرياً؛ ذلك لأن لها عمقها الموقوف عليها، ومجالها الممتنع على غير أصحابها"(٣). وتجسدت هذه البساطة "في بساطة التعبير، والإحساسات، والبناء الفني، والنظرات الإنسانية، ووقفات اللقاء والوداع، وكثيراً غير هذه العناصر..."(٤).

أما ديوانه "سفر الفقر والثورة: الذي ولدت بذرته من ديوانه "أشعار في المنفى" الذي نشر عام ١٩٥٧ دون غيره، فقد كان امتداداً للبساطة في الكلمة والتعبير والصورة والإحساس والبناء الفني ... الخ، فهو لم يتنكر للبساطة بل غلّفها في أثواب جديدة تلك؛ لأنه ظل هو الإنسان البسيط، الذي زودته التجارب بعمق الرؤية والاتجاه من مناحٍ متعددة. ويبدو التحول في ديوانه "سفر الفقر والثورة" في صورة (علي) ابن الشاعر، الذي لم يعد ذلك الطفل الذي يحتاج إلى هدايا، بل أصبح قمراً حزيناً. لذا غابت صورة الابن والأم لتحلّ صورة الأب في منفاه، التي لا ترى سوى المنفى والسوداوية، والرؤية الضبابية، وموت الأشياء جميعاً(٥) في هذه القصيدة "إلى ولدي علي" دون

(١) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ١٠٣.
(٢) "عشرون قصيدة من برلين"، و"أشعار في المنفى"، و"فيت مين" و"المجد للأطفال والزيتون".
(٣) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٤٤.
(٤) المصدر السابق، ص ١٦٤.
(٥) المصدر السابق، ص ١٤٨.

غيرها. ويعني ذلك أن هذا التشاؤم ليس الصورة الحقيقية للديوان التي طبعت هذه القصيدة بطابع السوداوية.

ويبدو التطور، وفق رؤية إحسان عباس لديوان "سفر الفقر والثورة"، في رؤيته أبا العلاء المعري إنساناً وشاعراً في قصيدته "موعد في المعرّة" لم يتبذّل في شعره، ولم يسفّ أو يسقط على أعتاب السلطة وذوي الجاه والمال، ولم يجعل شعره مخدع عهر للسلاطين. ويبين أن أبا العلاء المعري كبر في نفس البياتي كثيراً فكانت قصيدته "محنة أبي العلاء" في عشرة فصول، كل قصيدة تكاد تكون بحجم قصيدته الأولى "موعد في المعرّة"، وتمثل التطور في:

١. الأسماء التي وردت في دواوينه الأولى استشفافاً للمحة عابرة، تطورت إلى رموز كبيرة، أو نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وأبعاده، يستوي في ذلك المعري والحلاج ولوركا والخيام[١].
٢. توحد الرموز في كثير من أبعادها ودلالاتها لتشكل وحدة واحدة، أو بؤرة مركزية، يتماثل فيها الشاعر، أو يتطابق مع كل منها ومعها جميعاً في آن معاً، إذ يعرف كل منهما بالآخر، ويرمز إليه. ويدل هذا التوحد على غياب الانقسام الرمزي كما في ديوان "أباريق مهشمة"، الذي كان يوزع نفس الشاعر بين موقفين أو اتجاهين يمثلهما بروميثيوس وسيزيفوس، يقول إحسان عباس في ذلك: "وبتوحدهما وتوحد الشاعر بها لم يعد ثمة انفصال بين الذات والمجموع، بين الخاص والعام، فكلّها تعبّر– وكذلك كل رمز فيها– عن: الشاعر – المثقف – الإنسان – المكافح، في ضميمة واحدة"[٢].
٣. عودة البياتي بالرموز في ديوانه إلى الموروث العربي، ولم يستثن لوركا منها. وهو بذلك يجمع في الصورة الشعرية الماضي والحاضر، ويقيم من المفارقة بين وجهي الصورة الشعرية أو الرمز صورة لاستمرار الكفاح العربي الإنساني. ويدلّ هذا على الرؤية التجديدية لدى البياتي، وهو يضع أمامنا حاضرنا المعروض على لوحة ماضينا[٣].

وقد كشف إحسان عباس عن طريقة البياتي في تشكيل لوحة الصورة الشعرية الرمزية بأنها قامت في الاختيار على الحدس الدقيق لمعنى الصراع بكل أوجهه، مما اقتضى بالضرورة تنحية كل ما لا يوافق أو يلتئم وحاضرنا عن رموزه. ويدلل على ذلك بتجربة الحلاج الصوفية[٤]، التي لا تحمل سوى الموت من أجل المبدأ أو الفكرة. وكذلك بتنحية دعوة أبي العلاء الزهدية، لأنها لا تفيد

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٥٠.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٥٠.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٥٠-١٥١. انظر: غالي شكري وآخرون، **ربيع الحياة في مملكة الله**، ص ٩.
(٤) للإفادة، انظر: غالي شكري، **ربيع الحياة في مملكة الله**، ص ١٠-١١.

في تفسير الحياة المعاصرة، كما تتوارى عدمية الخيام خلف إصراره العنيد، ورغبته الأكيدة في ضرورة البعث والتجديد رغم إخفاقه في النهاية.

٤. تقارب الرموز دون الإصرار على المثالية المطلقة، التي تبحث بدأب عن رسم صورة الكفاح المنتصر دائماً، بل في القدرة على تقبل صورة الموت والحياة، وتحمل أعبائهما في ضوء واقعية الإنسان، ومكونات نفسيته بكل أطيافها السلبية والإيجابية الخاضعة للقبول والتردد، بما يتفق والنفس الإنسانية في مواطن الخطر بين الدعوة إلى الحياة والحيرة إزاء مشكلة الموت، مما يجعل "النموذج الكبير لدى البياتي أقوى صلة بواقع الإنسان حتى يكون كفاحه مشرباً بكل عناصر التفاؤل في غد أفضل، وتصلح أن تكون – دون غيرها – تعبيراً صادقاً عن حال الأمة العربية في الظروف الراهنة بما يتخلل انتصاراتها من إخفاقات، وعن حال الشاعر بعد أزمة نفسية في إطلاق العنان الكلي للتفاؤل"(١).

٥. سيطرة البياتي على نفسه وتفوقه على غيرته، وذلك بالاختفاء وراء النموذج الكبير دون أن يصدم القارئ بالمواجهة الدائمة، وذلك بمسرحة الموقف الشعري، الذي يمنحه طاقات جديدة في إطار الرمز والقناع الذي اعتمده البياتي في شعره. وقد أدت هذه السيطرة إلى انزياح درجة الهجاء المباشر، التي كان يوجهها للآخرين؛ الوصوليين والمرتزقة والانتهازيين ولاعقي أحذية ساداتهم، ومهرجي السلطان، والهادرين كرامتهم تذللاً وطمعاً، بما يشكلونه من صور الرجعية، والتخلف، والنفاق، وبيع الضمائر، وإراقة ماء الوجه، والدعارة الفكرية والفنية، وغير ذلك مما يقع تحت عنوان أسماه إحسان عباس بـ "الصورة الأخرى" في شعر البياتي لتكتمل بذلك صورة الواقع العربي والإنساني المعاصر.

وتبين هذه الصورة الثنائية الضدية عند رسم الصورة الكلية، فصورة أبي العلاء الإيجابية تقابلها الصور السلبية الأخرى المفارقة، أو الضدية، أو الرمزية المغايرة بدلالاتها ونسبها وأبعادها وظلالها وألوانها حتى تكتمل صورة الواقع الراهن، الذي يكشفه البياتي وهو يعرّي هذه الصورة. وقد بين إحسان عباس ما تستلزمه الصورة الأخرى في شعره من ضرورات، حصرها في ثلاثة مفهومات هي(٢):

١. وجود هذه الصورة بحدة في الواقع العربي والإنساني.

٢. تنبه البياتي الحاد لهذه الصورة، لذا لم يستطع إغفالها أو إسقاطها، فهي ضرورة ملحة وأكيدة لرسم الموازنة المفارقة والمتقابلات والثنائيات الضدية.

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٢-١٥٤.

٣. إسقاط الإنسان أسباب إخفاقه على الآخرين، وتحميلهم مسؤولية هذه الإخفاقات في اتجاهات سيره المتعددة. وينمُّ عن ذلك معظم قصائد ديوانه "كلمات لا تموت"، التي تبرز النقمة والغضب الهائج، والكلمات الساخطة، وعبارات التهديد والوعيد التي يدوي بها الديوان(١).

رابعاً: الالتزام والأقنعة

١. مدخل

لم يكن البياتي ملتزماً على صعيد القضايا الإنسانية والقومية والثورية فحسب بل كان ملتزماً أيضاً بالكلمة الدالة الموجهة المعبرة بدلالاتها ورموزها وأبعادها، وبعبارة أخرى كان ملتزماً فنياً على صعيد اللغة، والتعبير غير المباشر في مرحلته الثانية، والصورة الشعرية، وهو يريد بذلك الارتقاء بالشعر؛ جملةً، وأسلوباً، ومعجماً، وصورة، ودلالة، ليشكل له خصوصية موقف، ورؤية عبر خصوصيته الفنية، خلاف هؤلاء الذين تعودوا منح الجمهور حساءً بارداً لا قيمة له، وعنتريات لا قيمة لها. يقول البياتي في ذلك: "إن التزام الشاعر بالأصالة الفنية، والتعبير غير المباشر يفتح صورة واسعة بينه وبين قرائه، وإن كان التزامه الفني هذا لا يعني الانفصال عن الثورة وقضيتها. وإن كان معظم القراء، مع الأسف، تعودوا الحساء البارد والعنتريات، والكلام الموزون المقفى، لذا فإني عندما كتبت "سفر الفقر والثورة"، و "الذي يأتي ولا يأتي"، و"الموت في الحياة" لم أبتعد في هذه الدواوين الثلاثة عن الصورة وقضيتها"(٢).

إن البياتي واسع الثقافة والرؤية مما شكل أفقه الشعري المفتوح على فضاءات متعددة دون أن يتوقف في فنيته الشعرية عبر عطائه وفق الظرف التاريخي، وقضايا شعبه وأمته المصيرية. لقد كان ملتزماً بالإنسان المسحوق والفقراء والمقهورين، بمعنى أنه كان منحازاً للإنسان العربي الجديد، وبخاصة فئة المسحوقين، والمغلوبين على أمرهم. لقد كان متعاطفاً معهم بحكم رؤيته الملتزمة. وبحكم إدراكه ديالكتيكية الحياة الخارجية الموضوعية، وتفاعل معها نفسياً وعاطفياً، وخرج عنها برؤية ملتزمة بالكلمة والصورة فكرياً ونفسياً. فمن خلال الصور والمشاهد والأفكار تتقدم الصورة، كما يرى بعض الباحثين، بألوانها التي اختارها الشاعر، تبشر بنفسها وبالواقع. ويدل ذلك على تضافر العالمين الموضوعي والذاتي دون عزلة بينهما، "فاللحمة قائمة، وإلا لكان الشاعر كمن يكتب لنفسه"(٣).

ويدل على ذلك كتابة ديوان "عيون الكلاب الميتة" الذي لم يأت على نفس النسق قبل هزيمة

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥٤.

(٢) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ٨-٩.

(٣) عبد الرحمن خميس وآخرون، عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث، ص ١٠٧.

حزيران، لتيقنه أن طبيعة المرحلة الجديدة تقتضي رؤية شعرية جديدة، وموقفاً شعرياً دالاً على نتائج هزيمة حزيران. لقد وجد أن كتابة قصائد من النوع نفسه يعدّ رؤية تقليدية كلاسيكية لا تحمل ملامح التجديد، ليس على صعيد الشكل فحسب، وإنما على صعيد القضايا والمضامين. لذا تميّز ديوانه، بدافع من الشعور بالارتباط مع القارئ عن سابقيه. لقد شعر كصاحب قضية أن الجمهور بحاجة إلى نمط جديد من الكتابة[١]، تعبر عن التحولات والمستجدات في بنية المجتمع العربي، وعن مجموعة الآلام والعذابات، والليل المظلم دون أن يكون هناك بصيص في نهاية النفق العربي المسدود بعد الهزيمة. لذا جاء شعر قصائد الديوان بما يشبه التعليقات أو الشروح أو الصرخات، التي يطلقها الشاعر وهو يسير في ليل لا أول له ولا آخر، كما يقول، ولا يعني هذا أنه تنبأ بهزيمة حزيران كما يقول "فالهزيمة كانت قائمة في حياتنا. إن جميع أشعاري كانت بمثابة مرثية لوجودنا. وهذه القصائد تشبه من يخرج لسانه سخرية من الطواويس الكبار والمهرجين والأدعياء والكذبة والممثلين الصغار، الذين ملأوا شوارع المدن العربية بالشعارات"[٢].

وتدل هذه الرؤية على شاعرية صادقة جسدها البياتي في شعره الذي يمتاز بشمولية واعية، جعلت شعره ساحة صراع متجدد وجدلية عميقة، جعلت منه شاعراً ملتزماً وعظيماً في الوقت نفسه كما يرى بعض الباحثين، فأشعاره "تحمل في تدفقها المستمر جوهر الشعر الحقيقي وتؤكده، وتحمل قدرة النفاذ من خلال الكلمة والموسيقى والصورة والرؤيا إلى وجدان الإنسان المعاصر؛ لأن أشعار البياتي تنبع من تصور الإنسان المعاصر لذاته وواقعه، إلا أنها تحتوي على ذلك النوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفسه..." [٣].

وبقراءة شعر البياتي نجد أنه لم يبتعد عن قضايا شعبه وأمته، لذا امتاز شعره بضمور الباعث الميتافيزيقي، وضمور التخلي عن ساحة صراع الإنسان العربي الذي مثله البياتي في ذاته. فهو نموذج الإنسان العربي الثوري برؤاه وقيمه ومنجزاته الشعرية، نتاج بناه الفكرية والثقافية والرؤيوية. لقد دافع عن الحرية؛ لأن الحرية هي شرط وجوده الإنساني الذي افتقده البياتي في غربته، كما افتقده الإنسان العربي على امتداد وطنه الكبير. وهي شرط تحقق العدالة الاجتماعية والإنسانية، وبخاصة للجماهير المسحوقة التي تعيش على هامش تاريخ الحياة الإنسانية وخارجه.

(١) عبد العزيز شرف وآخرون، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٩. انظر: عبد الرحمن الخميسي وآخرون، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبدالوهاب البياتي**، ص ١٠٢-١٠٣. ميشال سليمان وآخرون، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٨٦.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٩.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٩.

لقد كان شعره سجلاً تأريخياً لرؤيته النافذة إزاء نفسه وذاته، وإزاء المجتمع العربي. إنه سجل الوعي الجمعي الذي يتفق ومقولة علماء النفس أمثال أدلر ويونج(١).

٢. القناع وديوان "سفر الفقر والثورة"

إن دراسة إحسان عباس لديوان "سفر الفقر والثورة" كشف منهجه الذي يقوم على التحليل الفني باستخدام الرموز والأقنعة، حتى يكشف الوجه الآخر، أو الصورة الأخرى الملتوية والانتهازية والوصولية والمرتشية...الخ.

استخدم البياتي الأقنعة على اختلاف ماهيتها لأسباب جوهرية؛ أهمها وقوف القناع مقابل التقريرية الحادة، وكذلك لكونها الوسيلة الأنجع لمتابعة رؤيته الشعرية وتسجيلها بيسر وسهولة من خلال رؤية تاريخية للتعبير عن موقف درامي معاصر(٢). متأثراً بذلك بإليوت الذي نهض لرصد الفكرة على قاعدة خلفيته الفلسفية العالمية. ولم يكن إليوت متفرداً في هذا الاتجاه، فقد استخدمه شارلي شابلن في "أضواء المدينة"، وأحمد شوقي في مسرحية "عنترة"(٣).

ويشير موقف البياتي من الأقنعة اعتماده لها عبر مراحل فنية، فكان القناع التاريخي والقناع الجاهز الذي كان يحمله بيده ويلبسه وجه من يشاء؛ ليعبر عن رؤيته الموضوعية والفنية، وكذلك قناع الوجه الذي يلبسه البياتي على غرار إليوت للمواجهة دون تردد، وبخاصة القناع المتكامل الذي وضعه البياتي على وجهه في ديوانه "سفر الفقر والثورة"، بدا ذلك في قصيدته المركزية "عذاب الحلاج" ثم في قصيدة "أبي العلاء المعري" تعبيراً عما يعتمل في ذاته، وهو يعتمد فكرة الحلول والتقمص (٤). وأخيراً في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي". إن استخدام المعادل الموضوعي لواقعه المعاصر بالشخصيات التاريخية عبر القناع المعار والقناع المركب كشف قدرة البياتي على إسقاط الشخصيات التاريخية على شخصيات بشرية معاصرة من الكتاب والمثقفين، الذين يبيعون أقلامهم تزلفاً للحاكم، حتى يحققوا بعض المكاسب المادية الرخيصة، ومن الصحفيين المأجورين والمهرجين باعة الأفكار السخيفة الرخيصة. وبدهي أن يناصب البياتي هؤلاء العداء، وأن يتحداهم لمواجهته.

---

(١) وفيق رزوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٤٣.

(٢) الصادق النيهوم، **الذي يأتي ولا يأتي**، مكتبة النيهوم، سلسلة دراسات: (ح) دالة للطباعة والنشر، ط١، الماية، ليبيا، ٢٠٠٢، ص ١٣.

(٣) **المرجع السابق**، ص ١٣. وفيق رزوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، ص ٧١-٧٣. عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر البياتي**، ص ١٨٩-١٩٠.

(٤) الصادق النيهوم، **الذي يأتي ولا يأتي**، ص ١٤.

لقد اعتمد القناع المعار لموضوع خارجي في التجربة الشعرية الحافلة بالصور، كيلا يظل على حافة الشعر الهجائي العاري. وتمثل هذه التجربة المرحلة الحسية كما اعتمد فكرة المقابلة، عبر المعادل الموضوعي، الذي ربط بين المعادين للثورة وتنابلة السلطان، عبر ثنائية الرؤية، أو ازدواجية الرؤية للصورة، لمواجهة الكتاب الذين يسبحون بحمد الحاكم، ويقفون ضد حركة المد الثوري، وضد مصلحة الجماهير العليا. وكانت صرخته مشحونة بكل أشكال الغيظ، وألوان الغضب ضد هؤلاء الذين يبيعون أنفسهم وثقافاتهم وأفكارهم بثمن بخس. لقد استخدم في قصيدة "مرثية إلى مهرج"، بفصولها الأربعة وبمقدمة تمهد للقصيدة، كلمة المهرج – المعادل الموضوعي لكل الكتاب والشعراء، ودعاة المبادئ، الذين اعتبرهم دائماً مجرد تجار في أسواق الفلسفة، والذين يناصبهم العداء بتركيز بالغ منذ "كلمات لا تموت"(١) عبر ثنائية الرؤية، أو ازدواجية الصورة الدالة على القناع المركب. وقد بدا القناع بصورة كاملة عبر التركيب المركب في قصيدة "عذاب الحلاج" و"كان ياما كان" و"مرثية إلى مهرج" الانطلاقة المذهلة وراء أبعاد الرؤية بدلالاتها.

لقد اعتمد إحسان عباس في دراسته ديوان "سفر الفقر والثورة" على قصيدة واحدة هي "محنة أبي العلاء" لأسباب رآها جوهرية، كشفت أن القصيدة من أشد قصائد الديوان دلالة على المرحلة الجديدة التي بلغها شعر البياتي وتطوره، ومن أكثرها توضيحاً للصورة الأخرى الرديئة المقابلة للوجه المشرق، الملتزم بقضايا الإنسان، وباستقامة خلقه وسلوكه دون أن يجد له مكاناً، أو يحقق شروط إنسانيته. لذا جاءت القصيدة مجسدة للصورة الكبرى التي أراد الشاعر نقلها، تشكلت من عشر دورات جسدها "فارس النحاس" بما يعنيه من تحجر، وقف حجر عثرة في طريق تطور الإنسان والطبيعة، بتشابكات علاقاته وتقاطعاتها وأنواع البشر الذين يتعاملون معه. وقد بينت هذه الدورة عبثية الجهد المسموع والمرئي، وكشفت تحول صاحب الصوت – اليمامة – التي كانت تغني لأبي العلاء إلى جنادب، تعرض على ساحة مسرح الحياة الأزمة القائمة بين الإنسان والزمن، والإنسان والمسافة "تلك المسافة التي تجعل الحياة رمادية، والليل سهاداً"(٢). وقد أدت هذه الصورة إلى وضع الثائرين أمثال لوركا وغيره، وكذلك نور العالم – الحرية – في الأكفان، في حين ظل فارس النحاس قائماً، بما يرمز إليه من عبثية، قلبت موازين القوى لصالح قوى البغي والظلم، نتج عن هذه الرؤية أن اكتسحت الثورة المعري وازدادت نقمته من وجوده في هذا العالم. وقد نحا باللائمة على وجوده إلى الأبوة الجانية التي ألقت به إلى هذه الأرض.

ومثلت الدورة الثانية "العباءة والخنجر" عبر الرمز صورة الفنان القائمة على التجربة والخطأ،

---

(١) الصائغ، التيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص ٢٥.

(٢) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥٥.

وتعكس صورة الفنان والمثقف الذي يتعامل مع الحاكم، ثم لا يجد له منفذاً لفك ارتباطه، وقطع صلاته به، مما يحيله إلى خانة أو رقم لتورطه في تجربة عصره دون أن يدري حتى تحول إلى كم مهمل تافه(١).

وتمثل الدورة الثالثة العلاقة بين "المغني والأمير" التي تنتهي إلى قتل المغني، وضرورة الثورة على الحاكم الظالم المستبد؛ لأن الأمير لم يطق أن يمسّ حتى في حلم(٢).

أما الدورة الرابعة "سقط الزند" فترسم صورة العلاقة بين المتزلفين والانتهازيين الذين يريقون ماء وجوههم على أعتاب الأمير المتخمة معدته دون وعاء فكري أو ثقافي.

وتشكل الدورة الخامسة "حسرة في بغداد" مرحلة القناع الداخلي الحقيقي أو القناع الفنّي، وذلك بتقمص الشاعر في شخصية أبي العلاء، أو الحلول فيه ليصبحا وحدةً واحدة؛ رؤيةً وموقفاً وسلوكاً، يتّحد فيها الشاعر وأبو العلاء اتحاداً يكاد يكون تاماً.

أما الدورة السادسة "قمر المعرّة" ففيها دعوة الفنان إلى الثورة على الأمير، إذ لا تقبل فكرة تزلف الفنان وخضوعه، والعيش ذليلاً في كنف الأمير بينما الفقراء يثورون عليه ويصلبونه في السوق(٣).

وتمثل الدورة السابعة "اللزومية" مرحلة جديدة بعد استكمال عناصر اليقظة الشعبية، وهي الاستسلام للفناء، رآها إحسان عباس غريبة الموضع بعد تصاعد الحركة النفسية والفكرية والثورية لدى الفنان أبي العلاء المعري، إذ أخذ يغني بعد ذلك التفتح العملي، والحركة الثورية للفقراء، وتحقيق أهدافهم بإزاحة السلطان وقتله. ويرى أن هذه الدورة تمثل مرحلة ذاتية لدى البياتي، مرحلة مرتدة باتجاه الذات.

وتمثل الدورات المتبقية الصلة الحقيقية لنزعته الإنسانية الثائرة على الرغم من أنها أقلّ أجزاء القصيدة إشارة إلى أبي العلاء. وتمثل الدورة العاشرة "ختام القصيدة" الإيمان العميق بدورة الأرض وبالقدرية، فالضفادع بما ترمز إليه من دلالات، وأبعاد لفئة الانتهازيين والوصوليين والأقزام، والدمى لا تريد أكثر من أن تسمع أنه لا يوجد في القبور سوى الدمى ولعب الأطفال والزهور. فكل شيء مقدر مكتوب منذ الأزل(٤).

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥٦.
(٢) المصدر السابق، ص ١٥٧.
(٣) المصدر السابق، ص ١٥٨.
(٤) المصدر السابق، ص ١٦٠.

٣. الرمز وديوان "الذي يأتي ولا يأتي"

أما ديوان البياتي "الذي يأتي ولا يأتي" فقد اعتمد إحسان عباس في دراسته سيرة الخيام الباطنية على قاعدة علم النفس التحليلي، خلاف سيرة أبي العلاء المعري الظاهرية في ديوان "سفر الفقر والثورة". وركز على قصيدة "الذي يأتي ولا يأتي"؛ لأنها تمثل الجرأة الواثقة في طريق التقدم الإنساني والفني، عبر دوراتها الثماني عشرة كما يرى إحسان عباس، وهي سيرة ذاتية لعمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي(١)؛ سيرة ذاتية، أي أنها تشبه القسم الأول من محنة أبي العلاء، لكن في نطاق أكبر، سيرة للحياة الباطنية؛ أي أن صلتها بعمر الخيام "التاريخي" ليست قوية، وإنما هي لحظات من داخل النفس تمثل الخيام الذي عاش كل العصور، مثل شخصية "الخضر" في الأساطير الدينية وفي الموروث الشعبي، وهو الرجل الصالح الجواب الذي ورد ذكره في القرآن الكريم، الذي لم يستطع موسى عليه السلام معه صبراً، بما يمثله من رمز إنساني لا الخيام الإنسان الحقيقي.

ويمكن أن نسأل: لماذا اختار البياتي شخصية الخيام في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي"؟ لقد اختار البياتي عمر الخيام أنموذجاً يتقمصه، لأنه يحمل بعض سمات أبي العلاء والحلاج والشخصيات المعاصرة، لذا اعتنى به اعتناءً خاصاً، وخصّ مدينته "نيسابور" و"شيراز" وأولى عائشة حبيبة الخيام كل اهتمامه، وكلّ ما يتعلق بالخيام من مدن وقرى ومحيط اجتماعي وحضاري(٢). وجاء تقمصه الخيام في إطار القناع المركب الفني، وفق اختياره، يتفق ورؤيته ومخططه الفكري والعاطفي، لذا تصرّف بأوضاع الشخصية الأصلية؛ لأن الشاعر "يعمد إلى تكييف تلك الشخصية بضوء متطلباته وحساباته، كما يتلاءم مع روح الفكرة، ومع روح العصر، ومع الجو العام لموضوع القصيدة"(٣).

صوّر إحسان عباس شخصية الخيام بصورة غير ملتزمة بفكرة الزمن المحدد؛ لأنها عدل للزمن نفسه، أو صنو له. وتقف في كفة أخرى إزاء "الثعلب الماكر" رمز الموت. أما "الذي يأتي ولا يأتي" فهو الرواغ المستبد، إنه الأمل المنتظر دون أمل في قدومه، الذي تقبض عليه الكف ثم لا تجده. إنه الرؤية المتحققة في العالم المتخيل، لكنها لا تتحقق في عالم الواقع المعيش. وتعكس

(١) الصادق النيهوم، **الذي يأتي ولا يأتي**، ص ٧. انظر: جلال العشري، محاكمة نيسابور، **مجلة المعرفة**، عدد نوفمبر، تشرين الثاني، ١٩٧٠، ص ١٢. خليل سليمان وآخرون، **النموذج الثوري في شعر البياتي**، منشورات مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٧-٢٨. شوقي خميس، **المنفى والملكوت في شعر البياتي**، منشورات دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٥-٥٦.

(٢) عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٢٠٢.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٢٠٢.

القصيدة الأمل والحب والخلود والحرية والزمن الضائع في صوره الخمس دون أن تتحقق في عالم الوجود. إنها كالماء والهواء لا تستطيع أصابع الإنسان أن تقبض عليهما، إنهما المعادل الموضوعي، والرمز لمحنة الإنسان لا محنة الخيام وحده.

وفي ظل هذه الرؤية اعتمد إحسان عباس منهجاً في دراسة القصيدة وتحليلها مغايراً لمنهج دراسته "سفر الفقر والثورة" فهو لم يعتمد الدورات منفردة في الدراسة لكنه اكتفى بعرض صورة مجملة لها تسهيلاً على القارئ، الذي يحب متابعة هذا البحث(١) كما يقول. فقد عرض في التمهيد، وفي غير فصل، الرؤية الشكسبيرية للحياة بأنها مسرح كبير تمثل على خشبته حكاية الإنسان الأبله، يؤديها بنو الإنسان المخفقون، تحقيقاً لنبوءة الطالع وللقدر المكتوب. وتجسد ذلك القصيدة التي أبحرت بحثاً عن مدينة فاضلة؛ لتحقق فيها كل أسباب العدالة والحياة الفاضلة، لكنها تعود بالشحاذ نفسه.

وتبين القصيدة وعي الخيام لمدينة نيسابور – رمز المدينة – التي ضاجعها كل الفاتحين، ولينسى أمرها، وينسى واقعه دخل حانة القدر ليشرب، فتخيل الديك حماراً، ورأى الكلاب تطارد الظبي، ولكن النتيجة كانت أرنباً مذعوراً تنهشه الكلاب الضالة. إنها "صورة من تصيد الضعفاء والمساكين وقف منها شيخ المعرة ثائراً ناقماً"(٢). في الوقت الذي تبدت له ملكية المشهد الإنساني للمجرم السفاح، والمراوغ، والثعلب، والقذر، والوصولي والانتهازي، والمرتشي، وبائع الضمير، والساقط أخلاقياً.

وكانت نتيجة إحساس الخيام إزاء التجارب الإنسانية، وتجربته الذاتية أن السدود مضروبة من حوله بفعل الإخفاق، والموت، وتحكم القدر، وظلم السادة(٣) كما أحسّ بزحف الزمن الذي لا يرحم، ببصماته التي تشير إلى اقتراب نهاية الأجل المحتوم. ورغم هذه الرؤية السوداوية المتشائمة لم يفارقه الأمل بتذكر عائشة محبوبته رمز الأمل في جميع أحواله، ورمز الخصب والنماء، ورمز الزمن الضائع الذي بحث عنه في كل مكان؛ لرؤيته إمكانية قدوم الأمل وتحققه، يقول إحسان عباس: "كان تذكره خوفاً متمكناً من ضياع كل شيء، فهرب من حانة الأقدار إلى البحث عنها"(٤) رغم معرفته بموتها.

لقد هرب الخيام من واقعه ليغرق في أحلامه حتى يستقدم هذا الأمل الذي لم يأت بعد،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٦. انظر: محمد مندور، في الأدب والنقد، منشورات دار نهضة مصر،ط٥، القاهرة، ص١٥.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٦.

ويستحضره حقيقة واقعه دالة على رغبته في التغيير. لقد أسلمه اليأس من تحقق أحلامه إلى عالم الأحلام يستمطرها تحقق النبوءة، وقلب موازين القوى لصالح الإنسان المسحوق؛ دلالة على واقعه المجهض، وعبثية الحياة وسديميتها الممعنة في التغريب، وفي القتل، وسحق الآخر، بأيدي طغمة الحكام، والمتمسحين على أعتابهم، وعلى أقدام المومسات. لقد رأى في حلمه المتمنى، الذي لا يستطيع تحقيقه في عالم الواقع، مدينته نيسابور تخلع ثوبها القديم لتلبس حلة جديدة، دلالة الثورة التي تجيش في نفس البياتي وفكره ورؤيته. وهي تقتاد الملك الحمار في سوق النخاسة، لتبيعه بثمن بخس، بما تعنيه هذه الصورة السوريالية أو الغرائبية من ولادة البشر الذين آمن بولادتهم قد تحققت. لكن الحقيقة في عالم الواقع تشير إلى ظلم الحكام المستبدين الصارخ، وإلى خراب بابل بكل موحيات الرمز والدلالات لهذه الصورة القائمة، فعشتار، بما تعنيه أسطورتها، ظلت مقطوعة اليدين على الجدار، وتموز قد فارق الحياة، ولن يعود إليها ثانية، مما أجبر الخيام الذي ولد في جحيم نيسابور على العودة إلى جحيمها، حتى يجدد البحث عن عائشة(١).

وتعكس هذه الرؤية الصورة القاتمة لنيسابور، أو الوجه الواحد من زاوية الشيخوخة والهرم، رغم دعوته إلى رؤية الوجه الآخر، لكنه لم يجد في هذه الدعوة أو الهتاف أملاً بعد أن شاخ، وتحجرت أحاسيسه، وتبلدت في ظل صورة جبروت الموت، وموقفه العدائي من الإنسان، كما تخيله الخيام. لقد شكّل الموت، وفق رؤية إحسان عباس، رؤية الخيام – الرمز للموت "حداً فاصلاً بين الماضي ورؤيته في الحاضر – أي الإنسان عامة. فرأى هذا الإنسان في صور شتى؛ في أعلى رسالاته، وفي أصغر بحثه عن اللقمة، وتصوّر الحياة التي تسلمها هذا الوريث كهفاً يشمله الليل من كل ناحية، ولكنه ما يزال في ظلمة المغارة بصيص أمل يتحدث عن أفراح الحياة..." (٢).

وفي ظل هذه الرؤية يبين إحسان عباس أنّ بصيص الأمل لدى الخيام/ البياتي/، وسط هذه الظلمة الدامسة، اتسعت دائرته بالدعوة إلى اليقظة عبر الأمل، أو خيط التضحية الذي يقدمه الإنسان عبر تاريخه، منذ بدء الخلق حتى قيام الساعة، فهو خيط النور والأمل الذي يحترق؛ ليضيء ظلمة الحياة عبر مسيرة البشرية. إنه صورة كفاح الإنسان، في تزاحم الأضداد(٣).

لقد رأى البياتي أن الخيام عاش حياة باطنية مخلصة للثورة رغم أنه غرق في عالم الخمر والمجون، فوهج الرفض لم ينطفئ في داخله قط. وهذه الفكرة هي مادة البياتي التي شكل على قاعدتها ديوانه: "الذي يأتي ولا يأتي"؛ لأن المحاولة لكسب شاعر لا منتم مثل الخيام إلى جانب

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٦٧. نظر: أحمد المجاطي وآخرون، **ربيع الحياة في ملكة الله**، ص ٧٩-٨٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦٧.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٦٨.

الثورة يمكن ضمان نجاحها باللجوء إلى منطقة الداخل، إلى ذلك المكان المقلق من صور الإنسان الذي يحشوه بأفكاره وآماله، ويطوي به كل رحلته أمناً من الصدام. وليس ثمة شك أن سيرة الخيام حالة من الرفض لا يخطئها الحدس. وسوف يبذل البياتي جهداً موفقاً لتفسير أبعادها، طبقاً لأهداف الثورة، حتى يصنع من ذلك الشاعر الكبير الخليّ البال رمزاً لكل الآلام المنتشرة على طول العالم، ويعلّق أحزان الفقراء فوق ظهره مثل بقية الملتزمين الكبار(١).

لقد بيّن إحسان عباس أن البياتي استلهم روح الخيام باستخدام كلمة "لا بُدّ"، لكنه سرعان ما يعاوده اليأس فيستخدم كلمة "لعل" باسم الرجاء البعيد في الرباعية الأخيرة، مما يدل على الحس النقدي الدقيق والوعي المرهف لدلالات اللفظة وأبعادها، ولواقعها وإيقاعها. ويشير ذلك إلى استواء البناء واكتماله، وإلى الروابط الأخرى في البناء نفسه، الأمر الذي يزيده تلاحماً وقوة. ويبين إحسان عباس هذه الرموز التي تمثلت في: الرموز الحيوانية بدلالاتها ومؤشراتها، فالديك يرمز إلى اليقظة وطلوع الفجر، والكلاب التي تلاحق الظباء ترمز إلى الحكام الذين يطاردون الفنانين والمفكرين والثوريين واغتيالهم، في حين يرمز الأرنب إلى الصراع الطبقي. كما بين بالصورة الرامزة تشابكات العلاقات الاجتماعية والسياسية، والحياة والموت. فصور الثعبان على الأسوار تدل على الأحقاد والضغائن، بينما يرمز الببغاء الأعور السكران إلى أشباه الرجال، والثور الذي يشق الأرض في إصرار إلى الإنسان الكادح. وتتوالى الصور والرموز وفق رواية إحسان عباس لترسم أجواء القصيدة التي تجعل من وحدة بناء النص أكثر إتقاناً وجودة، يتمم الصورة الشكلية للنص الشعري، ويحقق تلاحم هذا الجو، والعناصر الأخرى مثل صورة الولادة المتجددة، والاستحالة، والبكارة، والفجور، والتدرج الطبيعي من السوداوية والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل رغم العقبات في حياة الخيام الحديث". يقول إحسان عباس: "وطبيعي أن لا تغيب من البناء الصورة الكبيرة شيخ المعرّة ولوركا. فهما يمثلان مع الخيام رمزاً واحداً"(٢).

إنّ الصورة الأخرى لا تحتاج إلى سؤال للبحث عنها، فهي واضحة المعالم في القصيدة وتظهر عندما يتطلبها السياق العام. وتتبدى في الحديث المستمر كما يرى إحسان عباس، عن "مدن النمل التي تحكمها الأرقام والبنوك، وعن الدمى الصلعاء، والساسة المحترفين. ولكن هذه الصورة ليست هي ذات السيطرة الكبرى على خيال الشاعر. بل إن الذي يتحكم فيه هو التأمل العميق في المصير الإنساني بكل ما هنالك من خطوات متقدمة وكبوات، وبكل ما هنالك من جهود ومحاولات يقف

(١) الصائغ البيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص ١٦٨.

(٢) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٦٩.

الموت دونها"(١).

ويشير إحسان عباس إلى أن وصول الإنسان إلى هدفه المنشود – المحصلة النهائية لرؤية البياتي التقدمية الثورية لا تتجسد في البحث الفردي عن محصلة التاريخ العربي القديم، أو عن الزمن الضائع، أو عن عائشة الحاضرة في شعره بأسماء أعلام متعددة، وكأنها نسيج في امرأة أسطورية متجددة بتجدد الحياة في ظل وحدة الوجود، وبكل ما ترمز إليه، إنما تتحقق بالعمل الإنساني المشترك، وبالكفاح الإنساني لتحقيق ذاتيته وخير الإنسانية، والإيمان بإنسانية الإنسان وقيمته، وضرورة تحقق شروط وجوده الإنساني، مهما صغر شأنه أو كبر في سلم الحياة الاجتماعية والإنسانية. ومن زاوية الرؤية هذه نعي أن توجه البياتي في بحثه عن الوجه الآخر لا يدل على موقف هروبي إلى هذا الآخر أو ليغرق نفسه في عالم الخيال والحلم والرؤيا، إنما هو بحث ليعانق واقعه الآخر القائم في عالم الواقع، ولا يعانقه إلاّ بالرغبة في التغيير نحو الأفضل، لأنه يراه صورة قائمة لابدّ من تغييرها لصالح الفرد والمجموع.

وعلى صعيد القيمة الفنية لديوان: "الذي يأتي ولا يأتي" بين إحسان عباس أن قيمته الفنية لا تكتمل من زاوية رؤية واحدة محددة، أو من وضعها على محمل صوري واحد، إنما تتحقق بدراستها من زوايا رؤية مختلفة ومتعددة(٢). وقد تيقن أن إمكانية تحقق زوايا الرؤية لا تكون إلاّ بالعودة إلى التراث(٣)، الذي يشتمل على رؤياه الشاملة؛ موقفاً وفكراً وفناً في إطار الحوار، قضيته الفنية الأولى. فالبياتي خاطب الصوفي في عذاب الحلاج دون أن يخاطب فيه الرمز. فالحلاج ليس رمزاً للبعث في رؤية البياتي، الذي زاوج بين عالم الحلاج الداخلي وموقفه، والصورة الكلية للمدينة من الخارج. وقد خلص البياتي إلى أن موقف الحلاج الذي يزاوج بين عالمه الداخلي وعالم المدينة الخارجي هو موقف الثوري المعاصر الذي تتلاحم بطولته القروية ببطولة المجموع(٤).

وقد سجل غالي شكري أن ديوان البياتي "قصائد على بوابات العالم السبع" عكست قدرة الشاعر على التحاور مع التراث بقوله عن الديوان: "يكاد يكون مهرجاناً لحوار شعرنا الحديث مع التراث العربي الإسلامي والبابلي والآشوري واليوناني والأوروبي المعاصر، وكأنه يقدم صورة بانورامية لتراثنا الحضاري الواجب أن يكون دون تمزق، ودون شوفينية. إن قصيدته "مرثية إلى أخناتون"

---

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٦٩.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦٩.

(٣) عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٧١-٧٢. انظر: محمد زقراف وآخرون، **النموذج الثوري في شعر البياتي**، منشورات مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٢، ص ٧٩.

(٤) غالي شكري، **التراث والثورة**، منشورات دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٢٥-٢٢٦، ٢٧٧.

مثلاً لم يتيسر لشاعر مصري حتى الآن أن يكتب مثلها من حيث القدرة على استيعاب التراث الفرعوني والواقع المصري المعاصر معاً، وهو فيها لا يجامل مصر "مدينة الشمس التي تنام تحت الليل والأنقاض"، ولكنه يستلهم تراثها فيما يمكن أن يعيد إليها أشعة أتون الغائبة ... إن التراث في شعر البياتي ليس سنداً يعتمد عليه، ولا مرتكزاً يقيم عليه بناءه، وإنما هو عنصر جوهري من عناصر رؤياه للعالم والشعر، وهي في جوهرها رؤيا طبقية، قومية، إنسانية، إطارها الفلسفي هو التاريخ الواقعي للبشر بأرضيته المادية وسياقه الجدلي. ومن هنا لم يجئ التراث في شعره ديكوراً زخرفياً، وإنما حياة واقعة بالسلب والإيجاب، بالرفض والقبول"(١).

خاتمة

تناول البحث رؤية إحسان عباس النقدية ومنهجه في دراسة شعر البياتي، فقد بيّن أن اتجاه البياتي نحو الشعر الحديث لم يكن استجابة للمؤثرات الخارجية، وإنما هو استجابةً للمتغيرات في الحياة العربية، والتحولات في الثقافة والفكر والسياسة والاجتماع. وبيّن إحسان عباس أنّ البياتي لم يستمد مذهبه الشعري من مدرسة التصويريين، وإن التقى معهم في الرؤية والتصوير. فالبياتي كما بيّن إحسان عباس اختلف عن التصويريين في الغايات النهائية، وفي إيحاء الصورة، وفي إيحاء التشبيه، وإن التقى معهم في نثر أجزاء الصورة. وبيّن إحسان عباس التقاء البياتي وإليوت في استخدام لغة الحديث العادي في شعرهما وانشقاقهما عن التصويريين في الإيحاء والرمز، وجعل الصورة ممثلة للحركات والخلجات النفسية. وعلى الرغم من هذا الالتقاء فإنهما يفترقان في الرؤية والمنهج؛ لأن البياتي اتجه نحو التحول والتأصيل، بطريقته الخاصة، في التعبير عن قضايا العصر والفجر الجديد، الذي عاشه جيل البياتي.

لقد بيّن إحسان عباس قدرة البياتي على بلورة رؤيته ومنهجه في شعره، وهو يتجه نحو المستقبل المأمول لتحقيق إنسانيته بالاستقلال والتحرر والبناء، وذلك باعتماد البياتي الثنائيات الفلسفية. كما بيّن إحسان عباس تطوّر البياتي في منحاه الفني الذي جاء في ثلاثة اتجاهات فنية بيّنت ميزة شعر البياتي. فقد كشفت أبعاد الضرورة التاريخية في الوطن العربي، وضرورة وضعها بين يدي القارئ العربي لتمكنه من الوقوف على سير حركة التطور في المجتمع العربي. ويبيّن شعر البياتي وفق خاصية رؤيته لأبعاد الضرورة التاريخية، ووعيه ذاته، وموقف هذه الذات من

---

(١) غالي شكري، **التراث والثورة**، ص ١٢-١٣. انظر: خالدة سعيد، **البحث عن الجذور**، منشورات دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٢-١٣. عزالدين إسماعيل، **الشعر في إطار العصر الثوري**، منشورات دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٠٨. طيب تيزيني، **مقدمة في قضية التراث**، مجلة الثقافة العربية، عدد يناير ك٢ ١٩٧٦، ص ١٥٧-١٥٩.

الواقع المتعين والطموح، عدم وجود تمييز قاطع بين العمل النقدي وعمل الإبداع في تجربته الشعرية.

وبيّن إحسان عباس بحث البياتي عن الرمز الذاتي والجماعي، في إطار الرمز والأسطورة، وبخاصة في ديوانه "سفر الفقر والثورة"، كما كشف عودة البياتي بالرموز إلى الموروث العربي، دون أن يستثني بعض الشعراء الغربيين مثل لوركا، فجمع بذلك في الصورة الشعرية الماضي والحاضر، وأقام من المقارنة بين وجهي الصورة الشعرية أو الرمز صورةً لاستمرار الكفاح العربي الإنساني، ويدل ذلك على الرؤية التجديدية لشعر البياتي.

أما في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي"، فقد بيّن إحسان عباس رؤية البياتي للقضايا الإنسانية والقومية والثورية، والتزامه بالكلمة الدالة الموجهة المعبّرة بدلالاتها، ورموزها، وأبعادها، على قاعدة الارتقاء بالشعر جملةً، وأسلوباً، ومعجماً، وصورةً، ودلالة، حتّى يشكل له خصوصيته الفنية.

وكشف إحسان عباس في ديوان "سفر الفقر والثورة" وديوان "الذي يأتي ولا يأتي" عن التزام البياتي بقضايا أمته المصيرية، وطموحاتها نحو المستقبل. وأشار إلى تميّز شعره بضمور الباعث الميتافيزيقي، وضمور التخلي عن ساحة صراع الإنسان العربي، الذي مثّله البياتي كنموذج للفرد العربي. كما بيّن منهج إحسان عباس في دراسة "سفر الفقر والثورة"، الذي يقوم على التحليل الفني قدرة البياتي على استخدام الرموز والأقنعة المعارة لموضوع خارجي في تجربته الحافلة بالصورة.

وفي دراسة ديوان البياتي "الذي يأتي ولا يأتي" اعتمد إحسان عباس سيرة الخيّام الباطنية، على قاعدة علم النفس التحليلي، دون أن يعتمد الدورات المنفردة، التي اعتمدها في دراسة ديوان "سفر الفقر والثورة". فقد اكتفى بعرض صورة مجملة في دراسته لسيرة سفر الخيام الباطنية برموزها، وأقنعتها، ودلالاتها. وبيّن أنّ البياتي اختار الخيّام أنموذجاً يتقمّصه؛ لأنه يحمل بعض سمات أبي العلاء والحلاّج، والشخصيات المعاصرة.

إغواء اللغة: قراءة في ديوان ذي الإصبع العدواني "تشكيل اللغة الشعرية"

د. محمد خليل الخلايلة *

د. منذر ذيب كفافي **

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١٢/١ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/٢

ملخص

يتناول هذا البحث موضوع إغواء اللغة في شعر ذي الإصبع العدواني، لما تمتلكه هذه اللغة من طاقات خلاقة، تبعث فيها الحياة على الدوام، ومن مفهوم تكون النص الشعري اللغوي، لجأ الباحثان إلى جماليات اللغة، لاستكناه النص والوقوف على ما وراءه فأبرزا تشكيلات لغوية هي من مميزات اللغة الشعرية، تلك اللغة التي تخرج اللفظة من مألوفها، وتدفعها إلى اللا متوقع، وتعمل على استفزاز المتلقي دوما .

وقد عالج البحث هذه الإغوائية من خلال الموضوعات التالية :

أ- مهاد نظري : مفهوم إغواء اللغة الشعرية .
ب- التشكيل التكراري .
ت- التضاد .
ث- التشكيل الاستعاري للدهر .
ج- الخاتمة .

Abstract

Ighwaa Al-Lugha fe She'r Thi Al-Isbas'a Al-Odwani Tashkeel Al-Lugha Al-She'reia" (the Temptation of Language in the Poem of Thi Al-Isba'a Al-Odwani Formation of the Poetic Language -)

Dr. Mohammad K. Al-Khalayla
Dr. Monther Theeb Kafafi

This research studies the subject matter "Ighwaa Al-Lugha fe She'r Thi Al-Isbas'a Al-Odwani – Tashkeel Al-Lugha Al-She'reia" (the Temptation of Language in the Poem of Thi Al-Isba'a Al-Odwani – Formation of the Poetic Language -) , for the creative capabilities this language have, which breathe life into it constantly. Considering the concept of the origination of the lingual poetic text, the researchers referred to the aesthetics of language, to understand the text thoroughly and apprehend its significances. So, they brought out lingual formations regarded as poetic language characteristics, that language which drives the word out of its habitual meaning, and actuate it to the non-expected, and endeavor to excite the recipient all the time.
The research treated this temptation through the following :

- Theoretical preface : present the concept of temptation of the poetic language.
- The repeated formation.
- Contradiction.
- The metaphorical formation of eon.
- Conclusion.

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية.

** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسراء الخاصة.

مهاد نظري:

تتصدر اللغة اهتمام صانع العمل الأدبي(١)، لما تحتويه هذه اللغة من طاقات خلاقة، تجعلها دائمة الحياة، وكأنها تأبى على نفسها الموات، فكانت في تشكيلاتها دائمة الاستفزاز لمتلقيها، إذ صنعت جسد النص الأدبي بما تمتلكه من تقنيات وتشكيلات توصل إلى ما وراء النص، وتخلق نوعاً من التواصل بينها وبين ذاك المتلقي الذي لا يقبل بالمألوف في النص الأدبي، وإنما يخترقه دوماً للوصول إلى سحر الكلمة في جوانب تقف خلف الظاهر من النص.

ويسمى هذا الاستفزاز ودوام الملاحقة المحببة بالإغواء، فاللغة بما امتلكته من إيحاءات وطاقات أوجدت علاقة جدلية بين النص ومتلقيه، وجعلت هذا المتلقي دائم التطلع إلى عوالم جديدة أوجدتها هذه الدلالات للكلمة، واحتفظت على الدوام بقدرتها على الإغواء والتضليل والمحاورة والإفلات والتمنع لتمارس دورها في سلطة حقيقية تمارس على المتلقي.

واللغة ذات سحر حقيقي يمارس باتجاهين، اتجاه يمتلكه صانع النص الذي يعمد على الدوام إلى تشكيلات أسلوبية خاصة تخرج هذه اللغة من كونها حمالة للمعنى إلى لغة ذات طاقات كامنة، تولد الهيبة والاستفزاز والروعة، واتجاه آخر يمتلكه متلقي النص الذي لا يرغب بالوقوف عند الدلالات السطحية للكلمة، وإنما يطمح إلى النفاذ إلى ما وراء النص، فيكون بذلك دائم الاستعداد لإحساسه الدائم بغرابة الكلمة وسحرها الخاص، وبذلك توجد اللغة صلة أبدية تربط ثلاثية هي: المبدع في اختياراته، والنص في تشكيلاته، والمتلقي في طموحاته باختراق النص.

ومما يجب الحفاظ عليه هنا ابتعاد اللغة عن السطحية والوضوح أو ما يسمى باللغة المعيارية(٢) تلك اللغة التي ما فارقت المعنى المعجمي وحافظت على استقرارها وانضباطها، ودخولها إلى الحقل الذي يؤمن لها الإغواء بما تفعله من غرابة وإدهاش، فإدهاشها يحقق أسر المتلقي الذي يحاول دوماً استبطان دلالاتها وطاقاتها الكامنة المسكوت عنها، وغرابة بما امتلكته من تقنيات أسلوبية أخرجتها من سطحيتها إلى لا مألوفيتها في التعبير.

وتكون شعرية اللغة في تقنيات أخرجتها من مألوفها، وعلى رأس هذه التقنيات

(١) انظر يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري**، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر ١٩٩٥ ص ٣٦، ٦٣و جون لاينز، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة عباس صادق، دار شؤون الثقافة بغداد ط١ ١٩٨٧ ص٨، ٣٩، ومحمد الأسعد، **مقالة في اللغة الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط١ ١٩٨٠ ص٣٥، ٨٩ وجون كوهين، **اللغة العليا**، ترجمة أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، مصر ١٩٩٥ ص١٣١، ٢٠١ ، و ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، كمال بشر، دار غريب للطباعة القاهرة ط١٢، ١٩٩٧.

(٢) انظر ما كتبه يان موكاروفسكي " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " ترجمة ألفت الروبي، **فصول**، ع١ أكتوبر ١٩٨٤ ص٣٧.

المجاز : إذ تحدث عنه القدماء[١] ليكون المجاز خروجاً من الحقيقة واتساعاً في الكلام ونقلاً للفظ من موضعه، ويكون أيضاً تقنية تمنح الحيوية والحركة للغة لتحافظ على ديمومة النص حينما توسع آفاق المتلقي التأويلية نظراً لانفتاح دلالة المفردة.

وتوسع دارسو الأدب المحدثون في دراسة المجاز ليتحدثوا عنه في مفهوم الانحراف والانزياح فترى (جون كوهن) يجعل الانزياح سمة اللغة الشعرية، فالانزياح عنده خروج عن مستوى اللغة العادي، وخرق لقوانينها للخروج بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول[٢] بينما تعده (جوليا كريستيفا) سمةً للغة الشعرية، وهو خرق للمعيار اللغوي[٣].

ويكاد الدارسون المحدثون يجمعون عند القول بعدم ثبات اللغة الشعرية باستعمالها الانزياح إذ جعلت "اللغة" من النص مجالاً مفتوحاً لقابلية القراءة، ولن يتحقق هذا الانزياح إلا باستعمال أساليب تكاد تكون بلاغية، تؤمن الاتساع وتحقق الاندهاش والمفاجأة. ومن هذه الأساليب، التكرار، والتضاد والتشكيل الاستعاري.

يحمل التكرار إلحاحا من المبدع على جملة دون غيرها وكأنه مهتم بها، فتبرز هنا البواعث النفسية للتكرار[٤] ودارس آخر يرى التكرار : " أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجرى اللا شعور من إنسان مأزوم.." [٥].

وتكمن أهمية التكرار – باعتباره أسلوبا ضمن إغواء اللغة – في إشاعة الانتظام في النص مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام، ويوجه الانتباه إلى اللغة بذاتها لما تحمله هذه اللغة من كثافة تدهش المتلقي، ويؤمن التكرار توليد نسق وسياق داخل النص، وهو سياق الانتظام ومما لا

---

(١) انظر : قول سيبويه، عمرو بم عثمان؛ والفراء حينما جعلا المجاز سعة في الكلام (ت ١٨٠هـ/٧٩٦م)، **الكتاب**، ج١ ص٥٣ تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٦؛ والفراء (ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **معاني القران**، ١٩٥٥ ص٢٧٠ وكذلك انظر: أحمد مطلوب ، **معجم المصطلحات البلاغية**، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧ ج٣ ص٩٤؛ والجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ج٥، ص٢٥، ٢٨؛ وابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦٥هـ/٨٨٩م)، **تأويل مشكل القران**، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة ١٩٥٤ ص٧٦؛ وانظر الجرجاني، عبدالقاهر (٤٧١هـ/١٠٧٨م) في **دلائل الإعجاز** تحقيق محمد رشيد رضا ط٥ ١٣٧٢هـ ص٥٣.

(٢) انظر : جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة الولي محمد ومحمد العمري دار توبقال الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٦ ص ٦، ٩.

(٣) انظر : جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩١ ص٧٢ وما بعدها.

(٤) انظر نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة بغداد ط٢ ١٩٦٥ ص٢٣٠ وشفيع السيد، أسلوب التكرار، **مجلة إبداع**، ع٥ سنة ١٩٨٤ ص٧ وعمران الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٨٢ ص١٨٠. وموسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية. **مؤتة للبحوث**، مج ٥ ع١ ١٩٩٠.

(٥) انظر عز الدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، القاهرة، دار الطباعة المحمدية ١٩٧٨ ص ٧، ٨، ٩ –.

شك فيه، فإن كسر هذا النسق "الانحراف عنه" يشكل ملمحا أسلوبياً يستثير المتلقي من خلال عملية "الانتظار الخائب[١] " إذ يخالف النص توقعات القارئ بعد أن وضع له القانون والنمط.

ويحمل التضاد – باعتباره أسلوبية أخرى – قدرة فائقة في خرق المألوف والخروج عليه، وخلق ما يسمى بمسافة التوتر " منابع الفجوة[٢] " إذ يفرغ طاقاته وأحاسيسه في الكلمة، ويخرجها عن مألوفها ليصدم المتلقي بمكوناتها، وتبرز قيمة التضاد الجمالية بإدخاله في بنية النص، إذ يخلق قيمة فنية متمثلة في استنطاقه للشعور عن طريق الإبانة عن وجهي الحياة والأشياء[٣]. وحين يشكل الشاعر بنية التضاد فإنه يحاكي صراعاته النفسية والفكرية تجاه حتمية التضادات الوجودية الذي وقف أمامها حائراً، فلجأ إلى اللغة بأسلوب التضاد ليحفز المتلقي ويستثيره في استخراج مكانه النص، وكأنه حمل التضاد صراعات الوجود وتناقضاته ليكون التضاد الأساسي في الوجود أصلاً للتضاد اللغوي[٤].

وتساهم الاستعارة[٥] في خرق قانون اللغة والخروج عن مألوفها، وتكسب المفردة دلالات أعمق وأوسع، وتستفز القارئ وتمارس سلطتها عليه حين قيامه بتأويل الدلالات، لعله يقف عند ما وراء النص لما في هذه اللفظة المستعارة من إيماءات.

ستحاول هذه الدراسة الكشف عن إغواء اللغة في ديوان ذي الإصبع من خلال التكرار والتضاد والاستعارة.

التشكيل التكراري

التشكيل التكراري ظاهرة أسلوبية وجدت في الأدب العربي شعره ونثره، قديمه وحديثه، ويحفل القرآن الكريم بالكثير من مثل هذه الأنماط التكرارية، والتكرار لغة : إعادة الشيء مرة بعد مرة، وكررت الشيء رددته[٦].

---

(١) نظر حديث جاكبسون في كتاب **مفاتيح الألسنية**، جورج مونان، تعريب الطيب البكوش مؤسسة سيدان للطباعة والنشر ١٩٩٤ ص١٣٥.

(٢) انظر كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص٤٥ وما بعدها.

(٣) انظر، محمد عبدالمطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة والتكوين البديعي**، دار المعارف، مصر ط٢ ١٩٩٥ ص١٤٧ ورجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢١٦، ٢٢٠ ومنى الساحلي، **التضاد في النقد الأدبي**، قازيونس – بنغازي ط١ ١٩٩٦ ص٢١٣، ٢١٥.

(٤) انظر : عاطف جودة، البديع في تراث الشعر العربي، **مجلة فصول** م٤ ع٢ ١٩٨٤ ص٩٠.

(٥) انظر : أحمد عبد السيد الصاوي **فن الاستعارة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية ١٩٧٧، وأحمد عبد السيد الصاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والبلاغيين**، منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٨، و سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجابي مؤسسة الفليج للطباعة، الكويت، ومحمد عداش، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر ١٩٨١.

(٦) انظر : ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م): **لسان العرب**، مؤسسة التاريخ العربي، دار التراث العربي بيروت، ١٩٩٣، مادة كرر، وانظر : الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣هـ/١٠٠٢م)، **الصحاح**، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط١ ١٩٩٩ مادة كرر.

واصطلاحاً هو إعادة أو تكرار لفظ أو معنى بذاته غير مرة، وتحدث ظاهرة التكرار أثراً موسيقياً جميلاً في النص، وهذا كله يخلق للقصيدة تكاملها الفني ويجعلها أكثر ترابطاً وانسجاماً(١).

وسيدرس التشكيل التكراري في ديوان ذي الإصبع العدواني كالتالي: -

أ- التكرار في المعاني والأفكار :

١- الشيخوخة والكبر

٢- أثر الزمن والدهر

ب- التكرار في اللغة والألفاظ

١- تكرار الكلمات في البيت الشعري

٢- تكرار الأداة : أداة النداء، وأداة الشرط

ج- التكرار البديعي :

١ - التصريع

أ- التكرار في المعاني والأفكار

١- الشيخوخة والكبر: إن الرؤية العامة التي أراد الشاعر تبيانها في ديوانه هي فكرة شيخوخته وهرمه، التي تعني له في النهاية اقتراب الموت، من أجل ذلك حفل الديوان بأنماط تكرارية لهذه الصورة إذ أراد تأكيدها بأكثر من معنى ومن ذلك قوله :

أصبحت شيخاً أرى الشخصين أربعةً ... والشَّخص شخصين لما مسني الكبرُ

لا أسمع الصوت حتى أستدير لــــه ... ليلاً وإن هو ناغاني به القمـــــرُ

وكنت أمشي على الرِّجْلَيْنِ معتــدلاً ... فصرتُ أمشي على ما تنبتُ الشجرُ(٢)

يعرض مشهداً حزيناً لوضعه الحالي، فبصره أصبح ضعيفاً لا يرى الأشياء على حقيقتها، وضعف سمعه، والدليل على ذلك أنه لا يسمع الصوت جيداً حتى في الليل الذي يجعل حاسة السمع أمراً ميسوراً بسبب الهدوء الذي يكون فيه، ومع ذلك فإن الشاعر لا يستطيع سماع هذا الصوت حتى يستدير له وفي ذلك إشارة إلى مدى الضعف السمعي الذي يعتريه، حتى إنه يتخيل أن القمر قد داناه بضوئه، فلم يره لضعف بصره، فأحل السمع محل البصر، فظن القمر يحدثه، ومع ذلك عجز

(١) انظر حول ذلك :الجاحظ: **البيان والتبيين**، شرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ١٠٥/١ وحازم القرطاجي **منهاج البلغاء** : تحقيق محمد حبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، ٤٤، ٤٥ وعبد الرحمن الهبيل : **التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية**: دار المؤيد، الرياض، ط١ ١٩٩٩، ١٧ ، ٣١، و سعيد الأيوبي : **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي**: مكتبة المعارف الرباط ١٩٨٥، ١٠٦ وما بعدها.

(٢) **ديوان ذي الإصبع العدواني** : تحقيق عبدالوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور ١٩٧٣، ٣٣، ٣٤، المناغاة : المكالمة.

عن كلا الأمرين، ومن الأدلة التي قدمها على ضعفه وكبره أنه لا يمكنه السير إلا بمساعدة تلك العصا التي تدل على أمر عظيم يشكوه الشاعر ويتألم منه.

ويكرر هذه الرؤية في حديثه مع تلك المرأة التي أسماها زينب قائلا.

هزئــــت زنيبـــةُ أن رأتْ ثرمـــي ... وأن انحنـــى لتقـــادمٍ ظهْــــري
مـــن بعـــد مـــا عهـــدت فـــأدلفني ... يـــوم يجـــيء وليلـــة تـــسري
حتـــى كـــأني خاتـــلٌ نقـــصاً ... والمـــرءُ بعـــد تمامـــه يَحْـــري
لا تهزئـــي منـــي زينـــبُ فمـــا ... في ذاك من عجـب ولا سُـخْرِ[(١)]

فهذه المرأة تهزأ من الشاعر بسبب هرمه وكبره وسقوط مقاديم الأسنان عنده وانحناء ظهره، بعد أن كانت تراه قوياً في أيام شبابه الخالية، ولكنه يقدم لها دليلاً قوياً على ما حدث له بأن الإنسان بعد قوته وتمامه سيعود ضعيفاً هزيلاً، فيخاطبها بأن لا تتعجب مما هو عليه الآن ولا تسخر، لأن هذا الأمر سيسري على الجميع.

٢- أثر الزمن و الدهر :

لا يعدو الباحثان الحقيقة إذا ذهبا إلى القول إن هذه الفكرة من أكثر الأفكار حضوراً وتكراراً في ديوانه، فالدهر في رأيه شبح رهيب مخيف قاهر، وذلك لأنه قضى على قبيلته فسبب له الألم والحزن، وكان سبباً في تقدم العمر به حتى أصبح شيخاً كبيراً، فكان يشكو الدهر أو الزمن وريبه وصروفه في مواطن كثيرة، فالدهر عنده – شأنه في ذلك شأن شعراء سابقين له – قوة مدمرة للوجود الحي ومن أمثلة ذلك قوله :

فقـــل للـــشامتين بنـــا أفيقـــوا ... سـيلقى الـشامتون كمـا لقينـا
كـــذاك الـــدهرُ دولتُـــهُ ســـجالٌ ... تكـرُّ صـروفُهُ حينـا فحينـا
ومن يُغْـــررْ بريـــب الـــدهر يومـــاً ... يجدْ ريب الزمان لــه خؤونـا[(٢)]

فالحديث هنا موجّه لأولئك الشامتين بما حصل للشاعر ولقبيلته، مبينا لهم أن الدهر متحول متقلب، فما حصل له ولقبيلته سيجري على الآخرين، ولا أحد يستطيع أن يأمن الدهر وصروفه، حتى إنه قد وصف الدهر بالخيانة، وفي هذا إيماءة إلى ما سببه للشاعر من صدمة، والحديث في هذه الأبيات حديث يصدر عن نفس عزّ عليها أن ترى أفراد القبيلة يفنون بقتال بعضهم بعضاً، وما

(١) **ديوان ذي الإصبع** : ٣٩، ٤٠ الثرم : سقوط مقاديم الأسنان، أدلفني : قارب الخطو من الوهن والضعف، السرى : السير ليلاً، حرى الشيء : نقص. وانظر صورا تكرارية أخرى لهذه الفكرة ٥٧، ٦٠.

(٢) **المصدر السابق** : ٨٣.

تكراره للكلمات (الدهر، وريب الدهر، وريب الزمان) إلا إشارة صريحة وصارخة لما يشعر به تجاه هذا الدهر وتقلبه.

ويكرر هذه الصورة في حديثه عن قبيلته عدوان بعد تفرقها، وأثر الدهر إذ مزقهم:

وتفرقـــوا وتقطعـــتْ أشـــلاؤهُمْ ... وتبـــددوا فِرقـــاً بكـــلِّ مكـــانِ

جَدَبَ البلادُ وأعقمتْ أرحـــامهُمْ ... والدهرُ غيَّرهمْ مـــع الحـــدثانِ

حتـــى أبـــادَهُمْ علـــى أُخـــراهُمْ ... صَرْعَى بكـــلِّ نَقيـــرةٍ ومكـــانِ

لا تَعْجَبِنْ أُمامُ من حَـــدَثٍ عَـــرا ... فالدهرُ غيَّرنا مـــع الأزمـــانِ(١)

فالدهر بليله ونهاره هو المسؤول عن تفرق قبيلته وتقطع أرحامها، حتى إنه أبادهم جميعاً، لذلك يطلب من ابنته أمامة ألا تتعجب من فعل الدهر، فهذه حاله على مر الأزمان، و يربط الشاعر بين الزمن والموت والفناء لأنه السبب المباشر لذلك.

ب - التكرار في اللغة والألفاظ :

١ - تكرار الكلمات في البيت الشعري

يقصر الباحثان الحديث عن تلك الكلمات التي تكررت في بيت واحد، ونلمس من خلالها رؤية الشاعر وفلسفته، فتكرار مثل هذه الظاهرة حمال لدلالات يجدر توضيحها و تفسيرها؛ لأن الشاعر لا يأتي بمثل هذه الكلمات ارتجالاً، بل يعمد إليها قصداً لتجسيد رؤيته في الحياة.

وقال متحدثاً عن كرمه وجوده :

أكرمِ الضيفَ والنزيلَ وإن بِـــــــــتُ خميصاً يضمُّ بعضي بعضي(٢)

كرر كلمة (بعضي) بشكل متتابع إذ يشعر المتلقي بأنه قد وصل إلى درجة كبيرة من الجوع، حتى إن أضلاعه تضم بعضها بعضاً، وما ذلك إلا بسبب كرمه وجوده، وما دفعه إلى فعل هذا اعتبار الكرم عادة أصيلة في نفسه لا يمكنه الاستغناء عنها.

ويقول في الحديث عن عداء ابن عمه له وأثر ذلك في نفسه :

لولا أواصر قربى لست تحفظها ... ورهبة الله في مولى يعاديني

إذا بريتك برياً لا انجبار لـــه ... إني رأيتك لا تنفك تبريني(٣)

يلاحظ تكرار الكلمات (بريتك، برياً، تبريني) والتي تحمل إيماءات قوية تشير إلى إزالة اللحم من

(١) **ديوان ذي الإصبع**، ص٩٩-١٠٠ نقيرة : موضع، أمام : منادى مرخم وهي ابنته.

(٢) **المصدر السابق**: ٥٣، الخميص : الجائع.

(٣) **المصدر السابق**: ٩٠، ٩١، البري : مصدر برى يبري، ويقال القلم والبعير : إذا حسرته وأذهبت لحمه.

دلالة نفسية تشير إلى مدى تأثر الشاعر بهذا العداء من ابن عمه، الذي كان من أسباب تفرق القبيلة وزوالها، ومثل هذا التكرار يدل على حس مرهف لدى الشاعر.

ويقول مفتخراً بنفسه أمام ابن عمه :

إني أبيٌّ أبيٌّ ذو مُحافظـــــــةٍ   وابنُ أبيٍّ أبيٍّ من أبيِّيـــــــنَ[1]

فقد كرر كلمة (أبي) أربع مرات متناصفة بين شطري البيت، وختم بيته بكلمة (أبيين) وهي تحمل الدلالة نفسها لكلمة (أبي)، يدل مثل هذا التكرار على أن الشاعر يتصف بقوة وشجاعة لا نظير لها، ولا غرابة في هذا إذ عرف أنه فارس مقدام مغوار، فهو يريد أن يثبت لابن عمه هذه الصفة ولا سبيل أمامه إلا أن يؤكد ذلك عن طريق التكرار، ولا سيما أن هذه الكلمات تكون متعاقبة مباشرة، وهذا الأسلوب يحتاج إلى براعة فنية فائقة وقد وفق الشاعر في استخدامه.

ويقول في حديثه عن قومه وما حدث لهم :

بغى بعضُهُـــــــــمْ بعضـــــاً   فلم يُبْقُوا على بَعْـــــــــضِ[2]

فتكرار كلمة (بعض) ومشتقاتها ثلاث مرات في هذا البيت يحقق نغمة إيقاعية بارزة من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد فكرة ثابتة وراسخة في نفسه وهي أن القبيلة كانت يداً واحدة ونفساً واحدة، وهذا العداء الذي وقع بين أفراد القبيلة كأنما وقع في النفس الواحدة، وكل ذلك يدل على شدة الترابط الذي كان بين أفرادها، فهم بقتلهم بعضهم كأنما قتل الواحد منهم نفسه.

ومن الألفاظ التي تكرر ذكرها في البيت الواحد، الزمن و الدهر بألفاظه المتنوعة (الليل والنهار، صرف الليالي، والحدثان، وريب الزمان) وهي في إطارها العام تؤدي الفكرة نفسها .

٢ - تكرار الأداة : أداة النداء، وأداة الشرط

أداة النداء وسيلة تربط بين الكاتب والمنادى من جهة، ثم هي أداة لنقل رؤية الكاتب وفلسفته إلى المتلقي من جهة أخرى، وفي مثل هذا يقول :

وإنني سوف أبتدي لكمـــــا   يا صاحبيَّ الغداةَ فاستمعـــــا
ثم اسألا جارتي وكَنَّتَـــــهَا   هل كنتُ ممن أراب أو خدعا
أوْ دعتاني فلم أجب ولقـــــد   يأْمَنُ مني حليلي الفَجَعـــــا
آبى فلا أَقْرَبُ الخبـــاء إذا   ما ربُّهُ بعد هدأة هَجَعـــــا
ولا أَرُوِمُ الفتاة رؤيتهـــــا   إن نام عنها الحليلُ أو شَسَعا[3]

---

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٩٣.

(٢) **المصدر نفسه**: ٤٧، وانظر أمثلة أخرى لتكرار الكلمات في البيت الشعري : ٣٣، ٦١، ٨٣، ٨٨، ٩٥.

(٣) **المصدر السابق**: ٥٩، الكنة : زوجة الولد، الفجع : الرزية، ربه : صاحبه، هجع : نام، الحليل : الزوج، شسع : نام.

فمخاطبة الصاحبين وسيلة يبين من خلالها صفاته الحميدة في المحافظة على جارته وزوجة ابنها، وأن صاحبه يأمن جانبه، ويحافظ على فتيات قبيلته إذا غاب عنهن أزواجهن، فالشاعر لم يكن باستطاعته التعبير عن ذلك إلا بمخاطبة صاحبيه ومناداتهما باستخدام أداة النداء (يا) ليتحملا مسؤولية نقل رؤية الشاعر إلى المتلقي.

ويكرر هذه الرؤية في مخاطبته لابن عمه قائلا :

يا عمرو لو كُنتَ لي ألفَيتَني يَسَراً سمْحاً كريماً أجازي من يُجازيني [١]

فهو يقدم لنا رؤيته وحقيقته من خلال مناداة ابن عمه ومخاطبته فهو سمح كريم يقابل الحسنة بمثلها، فكان هذا التركيب مكوناً من : أداة النداء + المنادى + الرؤية.

واستخدم الشاعر هذا الأسلوب في مخاطبته لابنه وهو ينصحه بعطف أبوي قائلاً :

أأُسيدُ إنْ مالاً ملكـــــــــــتَ فسِرْ به سيراً جميـــــلاً
أبنيَّ إنَّ المـــــــــــــــــالَ لا يبكي إذا فقدَ البخيـــــــــلا
أأُسيدُ إنْ أزمعتَ مــــــــــــنْ بلدٍ إلى بلدٍ رحيـــــــــــلا
فاحْفَظْ وإنْ شَحَطَ المـــــــزا رُ أخَا أخيكَ أو الزَّميــلاً [٢]

يدل حرف النداء الهمزة على أن المنادى قريب من الشاعر، فالمنادى هو ابنه وهو أقرب الناس إليه، فيحمله رؤيته وحكمته التي استفادها من الحياة، فعليه أن يبذل المال في عمل الخير والمعروف، لأن الإنسان البخيل لا يذكر بخير، وهو ينصحه مخاطباً إياه بأن يحفظ الصداقة بينه وبين أصحابه إن ارتحل من بلد إلى آخر.

٣- أداة الشرط :

يعد تكرار أداة الشرط في شعر ذي الإصبع العدواني ظاهرة بارزة من ظواهر التكرار في شعره، ولعل أكثر أدوات الشرط في ديوانه هي : (إذا، وإن، ولو).

ومثال ذلك حديثه مع ابنه وهو ينصحه مستخدماً أداة الشرط (إذا) قائلاً :

وإذا القروم تخاطـــــــــرتْ يوماً وأرعدت الخصيـــــــــلا

فاهصِرْ كهَصْرِ الليثِ خَضْـــــبَ من فريسته التليـــــلا [٣]

تستخدم الأداة الشرطية غير الجازمة استخداماً لظرف الزمان المستقبل، ولا يتم استخدامها

---

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٩٧.

(٢) **المصدر السابق**: ٧٢، ٧٣

(٣) **المصدر السابق**: ٧٤، القروم : جمع قرم وهو السيد، التليل : العنق، وانظر أمثلة أخرى : ٤٨، ٧٤، ٨٣

إلا عند اليقين والتأكيد من وجوب وقوع الشرط، فهي تدخل على ما هو محقق الحصول، فالشاعر يدعو ابنه إلى التهيؤ والاستعداد عند المعركة، وألاّ يكون جباناً، بل عليه أن يكون كالليث الذي ينقض على فريسته بقوة وشجاعة، فيعتمد على أداة الشرط لبيان رؤيته، فهذه الصفات التي أثبتها للمشبه به هي وسيلة لتقريب صورة المشبه إلى الذهن فتبدوأكثر وضوحاً، وهذا يجسد فلسفة الشاعر في أن الإنسان عليه أن يكون مقداماً في المعركة، لأن الخوف والجبن لا يمنعان وقوع المحذور، مع عدم إهمال أهمية استخدام فعل الأمر (اهصر) في جواب الشرط لتحقيق وقوعه وحتمية ذلك.

ويكون استخدام أداة الشرط (إن) لتحقيق الغاية والرؤية نفسها، و هذا في حديثه عن تفرّق قبيلته

فإن تك عدوان بن عمرو تفرقت فقد غنيت دهراً ملوكاً هنالكـــا(١)

إن هذه الأداة تستخدم عند الشك في حصول الشرط، فكأن الشاعر لا يقبل هذا الواقع ويشك فيه، لشدة أساه وألمه على ما حصل لقبيلته القوية التي حكمت دهراً طويلاً، ولكن فعل الدهر هو الذي أدى إلى زوالها، وهكذا فإن أداة الشرط (إن) استطاعت أن تبرز نظرة الشاعر المتمثلة – في الفعل المدمر للدهر.

كرر الشاعر الأداة (لو) وهي أداة غير جازمة تؤدي معنى امتناع الجواب لامتناع الشرط، ومن ذلك قوله في حديثه عن ابن عمه الذي عاداه وأبغضه :

ولي ابن عـــــم لايزا ل إلي منكره دسيســـــا

دبّتْ له فأحسَّ بعـــــــ د البرء من سقم رسيسا(٢)

لو كنتَ ماء لم تكـــــــن عذب المذاق ولا مسّوسا(٣)

يكشف استخدام هذه الأداة رؤية الشاعر،التي مفادها عدم جدوى المحبة والصداقة أمام عداء ابن عمه له، فهذا العداء أبطل كل شيء بينهما، فامتناع حدوث الجواب جاء نتيجة لامتناع فعل الشرط من قبل، وهو يقدم لنا صورة فنية لبيان ذلك إذ لو كان ابن عمه ماءً عذباً لما تقبله الشاعر، و يبين الحزن الذي يعانيه الشاعر من هذا العداء وتأثيره في نفسه، وهو بذلك يعلن حالة صراخ دائم وشكوى مستمرة كثر وجودها في ديوانه.

ج- التكرار البديعي :

ونعني به استخدام الشاعر للأنواع البديعية التي تكون مبنيه على التكرار، وتكمن أهمية مثل هذه الألوان البديعية وتكرارها في أنها تعطي النص زينة لفظية جمالية، إضافة إلى ما تمنحه

---

(١) **ديوان ذي الإصبع** : ص ٧٠ : وانظر أمثلة أخرى : ٦٠، ٧٢، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩٦.

(٢) **المصدر نفسه**: ٤٣.

(٣) **المصدر السابق** : ٤٤ المسوس : الماء بين العذب والملح وانظر أمثلة أخرى في : ٦٤، ٩١، ٩٧.

للقصيدة من بعد إيقاعي أكثر تأثيراً في الموسيقى الشعرية.

وسيقصر الباحثان الحديث عن :

١- التصريع

فالتصريع هو جعل المصراع الأول من البيت كآخر المصراع الثاني[١] وتظهر أهميته الجمالية في أن الروي يتكرر مرتين في نهاية الشطر الأول وفي نهاية الشطر الثاني، وهذا خروج عن المألوف إذ يتكرر الروي في نهاية الشطر الثاني، وقد كرر ذو الإصبع العدواني هذه الظاهرة غير مرة، وهذا تكرار نفسي جيد، يدل على براعة الشاعر ومهارته، كما في قصيدته التي مطلعها:

هل تعرف الرسم والأطلال والدمنا   زدن الفؤاد على ما عنده حزنا[٢]

وقوله :

ويا بؤس للأيام والدهر هالكا   وصرف الليالي يختلفن كذلكا[٣]

وقوله :

يا من لقلب شديد الهم محزون   أمسى تذكر ريّا أمّ هــارون[٤]

ومما يذكر هنا أن الشاعر جاء بالتصريع بعد المطلع، فبعد أن صرع في البيت الأول في قوله :

أهلكنا الليل والنهار معــــاً   والدهر يعدو مُصَمِّمًا جذعــا[٥]

بعد هذا جاء ببيت آخر مصرع بعد اثني عشر بيتاً من المطلع، وفي هذا زيادة في الحسن والجمال، وإن كان بعض النقاد يرى ذلك عيباً لأن التصريع عندهم يرتبط ببداية القصيدة، فلا يجوز للشاعر أن يأتي به بعد المطلع[٦].

ومن ذلك قوله :

إنكما صاحبيَّ لن تدعــــا   لومي ومهما أُضِقْ فلن تَسَعا[٧]

وقد جاء التصريع بعد المطلع مرة واحدة في ديوانه دون أن يصرع في المطلع، وذلك في

(١) راجع التعريف عند أبي طاهر محمد بن حيدر البغدادي: **قانون البلاغة**، تحقيق : محسن عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، ١٢٨.

(٢) **ديوان ذي الإصبع** : ٨٠.

(٣)**المصدر السابق**: ٦٩.

(٤) **المصدر السابق**: ٨٨.

(٥) **المصدر السابق**: ٥٥.

(٦) انظر ما كتب حول ذلك في : يوسف بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، دار الأندلس للطباعــة والنــشر ط٢، ١٩٨٣، ص ١٧٤، ١٧٦.

(٧) **ديوان ذي الإصبع**: ٥٨.

قوله:

ومنهم حكم يقضــــــــــي فلا ينقُض ما يقضــــــــي[١]

يضفي التصريع على القصيدة وحدة النغم والموسيقى، وهذا النوع من التكرار كثير في الشعر العربي فهو موروث فني، فلم يكن ذو الإصبع بدعاً من الشعراء في استخدام هذه الظاهرة الأسلوبية، وقد جاء استخدام هذه الظاهرة في صورتها العامة لتحاكي رؤية الشاعر في الزمن والدهر، فيلمح فيها صوت حزين أليم، حتى إن الكلمات التي وقع فيها التصريع تحمل إيماءة إلى الحزن مثل قوله : هالكا، وحزنا، ومحزون، وبذلك يؤكد حتمية الفناء، وفكرة التدمير التي ينفذها الدهر على الأحياء.

التضاد

التضاد لغة: - ضد الشيء أي خلافه[٢]. أما علماء البلاغة العربية فقد حددوه بأنه الجمع بين معنيين متضادين متقابلين مختلفين[٣].

وتكمن أهمية التضاد في أنه في معناه اللغوي ما هو في حقيقته وكينونته إلا انعكاس لذلك التضاد الذي يعيشه الشاعر في حياته

إن مثل هذه التضادات اللغوية لا يمكن أن يأتي الشاعر بها عبثاً، فهي إضافة إلى عملها الإيقاعي الأسلوبي جاءت مؤكدة لرؤيته، وكل هذا يكون سبباً حقيقياً في تفلت النص وجمالياته وغموضه، إذ يكسبه غرابة تبعث في نفس المتلقي الدهشة والسرور وتوصله بعد جهد إلى لذة القراءة.

يرى الباحثان دراسة بنية التضاد في ديوان ذي الإصبع العدواني على مستويين :

أولاً : مستوى الموقف والظاهرة :

أ- وضع قبيلته في الزمن الماضي والحالي.

ب- حاله وحال ابن عمه من حيث المعاملة.

ج- حاله في شبابه وشيخوخته.

ثانيا : مستوى الألفاظ و اللغة :

أولاً أ- وضع قبيلته في الزمن الماضي والحاضر :

بدا الشاعر متحسراً حزيناً لتفرّق قبيلته وضعفها وزوالها، بعد أن كانت قوية لها مكانتها

---

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٤٨.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب** : مادة ضدد، ج ٤.

(٣) انظر أبا هلال العسكري، الحسن بن عبدالله (ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **كتاب الصناعتين** : تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١، ص ٣١٦، القزويني، محمد بن عبدالرحمن (ت ٧٣٩هـ/١٣٣٨م) **الإيضاح**، ص ٧، ١٩.

بين القبائل، ونستطيع القول إن القتال الذي حصل بين أفراد القبيلة الواحدة كان سبباً مباشراً في ضمور ذكرها في كتب التاريخ العربي وغيره، فما وصل إلينا من أخبار تتحدث عنها يعد نزراً يسيراً لا يذكر ولا يعطي هذه القبيلة حقها الطبيعي والمناسب الذي تستحق.

صور ذو الإصبع قبيلته في ماضيها وكيف أصبحت الآن ! حتى تتضح الرؤية بشكل جلي، وفي مثل هذا يقول :

عـــذيرَ الحـــيِّ مـــن عـــدوا	نَ كـــــانوا حيـــــة الأرض
بغـــــى بعـــــضهم بعـــــضا	فلـــم يُبقـــوا علـــى بعـــض
فقـــد صـــــاروا أحاديـــــث	برفـــع القـــول والخفـــض
ومـــــنهم كانـــــت الـــــسادا	تُ والموفـــون بـــالقرض
ومـــنهم مـــن يجيـــز النـــا	س بالـــسنة والفـــرض
ومـــــنهم حكـــــم يقـــــضي	فـــلا يـــنقض مـــا يقـــضي
لهـــم كانـــت أعـــالي الأر	ض فالـــسُّرّان فـــالعرض
إلـــى مـــا حـــازه الحـــزن	فمـــا أســـهل للحمـــض
إلـــى الكفـــرين مـــن نخلـــ	ة فالـــذاءة فـــالمرْض(١)

يتواصل الشعر هنا لبيان وضع قبيلته الحالي بما فيه من ضعف وذل وانكسار، موازنة بما كانت عليه قبل ذلك، فقد كانوا أقوياء يحذرهم الجميع، واستخدامه للفعل (كانوا) في البيت الأول يحمل دلالة نفسية حزينة يائسة.

ويأتي الضد للفعل (كانوا) والفعل (صاروا) وفي هذا إشارة إلى حالة انتقال وتحول وتغير شهدها الشاعر وقبيلته، فبعد تلك الصورة الزاهية لقبيلته عندما وصفهم بأنهم (حية الأرض) دلالة على منعة الجانب وقوته، فقد أصبحوا وصاروا أحاديث للناس يرفعونها ويخفضونها وفي هذه دلالة على ضعفهم وفنائهم وهوانهم على الناس، ومثل هذا التضاد في الموقف والظاهرة وظفه الشاعر في تعميق المعنى وإثراء الصورة، واستطاع التضاد أن يخلق فجوة توتر بين الشاعر ومتلقي شعره جعلت من هذا الشعر ذا دهشة تتناسب والتوتر النفسي عند الشاعر.

ويستمر الشاعر في عرض صورة قبيلته الحالية مبيناً المآثر التي كانت تمتاز بها، فمن

---

(١) **ديوان ذي الإصبع** : ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، تقول عذيرك من فلان : أي هلم من يعذرك منه، حية الأرض : تقولها العرب للرجل المنيع الجانب، يجيز الناس : يحملهم، الحكم : وهو عامر بن الظرب العدواني.

هذه القبيلة كان هناك السادات وعلية القوم، وهم كانوا يحملون الناس في الحج من مزدلفة إلى منى، وفي هذا إيماءة إلى مكانة قبيلته الدينية، إضافة إلى ذلك فقد كان لقبيلته مكانة في عملية الحكم والفصل بين الناس، فمن حكمائهم المشهورين عامر بن الظرب العدواني وهو أحد حكماء العرب كانت القبائل تحتكم إليه.

وتأكيداً على مكانة قبيلته السابقة فإنه يذكر عدداً من الأماكن التي كانت قبيلته تسيطر عليها ومنه (السران، والعرض، والكفرين..........) وما ذكره لهذه الأماكن إلا تعبير عن حزنه على ضياعها، بعد أن صارت ظلالاً باهتة، وهذه المناقب جميعاً فقدت وضاعت بسبب القتال بين أفراد القبيلة، فالوضع الحالي هو مضاد لتلك الصورة السابقة بما فيها من عظمة وقوة وسعادة.

كرر الشاعر الفعل كان ومشتقاته للدلالة على حالة ماضية مشرقة، مقابل حالة حاضرة حزينة، ومثل هذا التضاد يحمل دلالات عميقة مؤثرة، وهو من خلال هذه الصور المتضادة استطاع أن يستقصي المعنى الذي هدف إليه وهو أثر الزمن في تفرق القبيلة ولعله من خلال استخدامه لهذه الصورة المتضادة أكسب النص منعة تَلَذُذ متلقيه ويحاول ملامسة ذاك التشظي في نفس الشاعر.

رسم الشاعر صورة متضادة لقبيلته فيقول :

فأضحوا كظهر العود جُبَّ سنامُهُ تحوم عليه الطير أحدب باركا[١]

استخدامه للفعل (أضحى) يحمل دلالة زمنية مضادة للفعل (كان) وهذا تضاد زمني مركب، إذ استخدم هذه البنية الضدية من خلال الصورة ليجسد رؤيته ويبين موقفه، فصوَّر القبيلة بصورتها الحالية بالإبل المسن البارك على الأرض بسبب ضعفه وتقدم العمر به، ولم يكتف بذلك بل إنه صوَّر الطير تحوم على ظهره دون أن يستطيع أن يبعدها عنه، وهذه العلاقة المتضادة التي كونتها الصورة ما هي إلا انعكاس لذات الشاعر وما فيها من شجو مرير وأليم لما حصل للقبيلة.

ب- حاله وحال ابن عمه من حيث المعاملة :

حزن الشاعر وتألم بسبب ذلك العداء المرير بينه وبين ابن عمه، وهذه القضية أسست تضاداً في فكر الشاعر وفلسفته، فاستخدم الشاعر التضاد ليحقق سخريته من ابن عمه وذلك من خلال الموازنة بين صفاته وصفات ابن عمه، فالتضاد هنا لم يكن عاملاً في إثراء الصورة فحسب، بل هو وسيلة لحمل رؤية الشاعر أيضا، ومن شواهد ذلك قوله :

ولي ابن عم ما كان من خَلُـقٍ مُخْتَلِفَــان فأَقْلِيــه ويَقْلِينــي

أَزْرَى بنا أننا شَــالَتْ نَعَامَتُنــا فَخَــالَني دونَــهُ بَــلْ خِلْتُــه دونــي

فإن ترد عرض الدنيا بمنقصتي فــإن ذلــك ممــا لــيس يُــشْجِيني

(١) ديوان ذي الإصبع : ٧٠، العود : المسن من الإبل البارك : المستنيخ على الأرض.

ماذا عليَّ وإن كنتمْ ذوي رحمي ... ألاَّ أُحِبَّكُمْ إن لم تحبُّوني
لو تشربون دمي لم يروِ شاربكمْ ... ولا دماؤكُمْ جمعاً تُرَوِّيني
إني لعمرك ما بابي بذي غلَقٍ ... عن الصديق ولا خيري بممنونِ
ولا لساني على الأدنى بمنطلقٍ ... بالمنكرات ولا فتكي بمأمونِ(١)
عندي خلائقُ أقوامٍ ذوي حَسَبٍ ... وآخرون كثيرٌ كلهُمْ دوني
ماذا علي إذا تدعونني فزَعاً ... ألا أجيبكُمْ إذْ لا تجيبوني
وكنت أعطيكُمْ مالي وأمنحكُمْ ... ودِّي على مُثْبَتٍ في الصدرِ مكنونِ(٢)

بين الشاعر من يتحدث عنه وهو ابن عمه، ليثبت صلة القرابة والدم بين الطرفين، ليكون ذلك مقدمة تثبت مدى حزنه لما حصل، ولكن المفارقة أن ابن العم هذا خلقه وحاله مختلفان عن خلق الشاعر وحاله، فالكره والحقد هو عنوان هذه القرابة والصلة.

ويستمر في عرض صور التضاد بينه وبين ابن عمه، فهذا الأخير، هدفه النيل من الشاعر والانتقاص من قدره، ويأتي بعد ذلك ردهُ عليه فمثل هذا العداء لا يؤثر في قوته، وما نلحظه هنا أنه يثبت لنا سوء تصرف ابن عمه معه، ولكنه لا يرد عليه بالأسلوب نفسه، فالرد يكون بأسلوب حسن جميل، وكل ذلك يؤكد أنه ذو مكانة في قومه، وهذه المكانة تحتم عليه عدم الرد بشكل سلبي على من أساء إليه.

و يظهر في الأبيات السابقة الاعتماد على فكرة مفادها صلة القرابة، فبعد أن استخدم تعبير (ابن العم) يخاطب ابن عمه هذا بقوله (ذوي رحمي) ومع ذلك كله فهو يؤكد عدم حب ابن عمه له وعدم احترامه له، مع أنه يكن له كل الحب والتقدير، وقد تجلى ذلك في قوله : (أحبكم، لا تحبوني) فهو يختار هذه البنية الضدية اللفظية ليجسد المعنى الذي يهدف إليه، وإن كانت مثل هذه الصورة الضدية أقرب إلى التضاد في الألفاظ واللغة، ولكننا جعلناها ضمن بينة التضاد في الموقف والظاهر، لأنها تخدم الفكرة وتقويها، ولوقوعها ضمن منظومة عامة تتحدث عن رؤية واحدة.

واستمراراً للفكرة السابقة- إساءة ابن عمه له -يؤكدها بقوله :(تشربون دمي) وهو تعبير يحمل إيحاءات نفسيه أليمة تثبت وتجسد لنا صراعاً متأصلاً بين الأنا والآخر (الشاعر وابن

(١) **ديوان ذي الإصبع العدواني**:٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٤، ٩٥ أقلية : أبغضه، شالت نعامتنا : تفرقنا، عرض الدنيا : ما كان من مال أو كثر، الممنون : المقطوع.

(٢) **المصدر السابق**: ٩٥، ٩٦.

عمه)، فالأنا تحاول المحافظة على كيانها ووجود القبيلة، بينما الآخر يحاول تدمير الأنا والنيل منها، وهذه الضدية في المعادلة تجسد مبدأ تنافس الأضداد من أجل البقاء.

ويمضي الشاعر في بيان هذه الضدية بينه وبين ابن عمه، فهو يتحلى بصفات حميدة منها أنه كريم لا يغلق بابه أمام ضيفه، وخيره غير مقطوع، ولسانه لا ينطلق بسوء، وقوته معروفه للجميع، وهو إن أثبت هذه الصفات لنفسه إنما يريد تأكيد ضدها لابن عمه، وقد أثبت ذلك في قوله : (وآخرون كثير كلهم دوني) فهذا التركيب يحمل ثنائية ضدية تمثل سخرية الشاعر من ابن عمه، لكنها ليست سخرية استعلاء وتكبر.

ولا يتوقف عند هذا الحد في بيان التضاد بينه وبين ابن عمه، فابن عمه في وقت الشدة يستغيث به، فيلبي هذا النداء، وعلى خلاف ذلك يحصل عندما يحتاج الشاعر ابن عمه، فاستطاع أن يجسد هذه الرؤى من خلال الألفاظ المتضادة (أجيبكم، لا تجيبوني)، وهي في صورتها العامة تؤيد الفكرة العامة التي يريد أن يرسخها في نفوس المتلقين، وهي حزنه لهذا العداء بين أفراد القبيلة.

استطاع الشاعر من هذه المتضادات أن يعكس ما في نفسه من صراع وقلق وعدم ثقة بأقاربه، وكل هذه التضادات تتحد مع بعضها بعضاً لتحقق رؤيته وهمومه.

ثانياً :- التضاد على مستوى الألفاظ واللغة :-

فالتضاد من مثل هذا النوع يؤدي دوره في بيان رؤية الشاعر وفلسفته ومن ذلك قوله :-

أهلكنا الليل والنهار معـــاً والدهر يعدو مصمماً جذعا[١]

إن هذه الثنائية الضدية (الليل، النهار) كانت عاملاً مباشراً في تكوين شخصية الشاعر ومن ثم تأثيرها في نفسيته وفكره، وتأتي الثنائية في معرض حديثه عن كبره وهرمه وضعف قبيلته، فموضعها هنا ليس زائداً، بل إن الشاعر أراد من ذلك أن يقول : إن وجود الكائن الحي الذي يعيش في هذه الأرض مع وجود حركة الزمن الدائرية بليله ونهاره وتعاقبهما بشكل مستمر سيؤدي في نهاية الأمر إلى الهلاك والاندثار، فاستخدم كلمة (معاً) للدلالة على تأثير الليل والنهار مترابطين متحدين، مع الإشارة إلى ما تحمله كلمة الليل من صورة حزينة تدل على السكون خلاف كلمة نهار التي تدل على صورة فرحة مشرقة فيها نشاط وحركة، لكن النهاية واحدة دائماً وهي الموت والزوال وهذا هو فعل الدهر.

وتتجسد قيمة التضاد على مستوى اللغة في قوله :

(١) ديوان ذي الإصبع: ٥٥.

فيسعد النائم المدثر بالسعـــــ د ويلقى العذاب من سبعا[١]

تعكس تقنية التضاد هنا حقيقة عاشها الشاعر، فقد جمع بين الضدين (السعد-العذاب)، وهذا الحديث جزء من سردية تحكي صورة هرمه وكبره، فهو يتخذ من بنية التضاد وسيلة لبيان رؤيته للحياة وعكس تجربته الشخصية، فيقول: إن الإنسان الجريء قد يكون الشقاء من نصيبه على الرغم من قوته وعزيمته، وهنا تبرز قيمة التضاد فالوضع المنطقي أن يكون نصيب الانسان الجريء السعادة والطمأنينة، ولكنه هنا يأخذ العكس تماماً ليبين للمتلقي أن ريب الدهر لا يمكن التحكم به، وأن الدهر قد يخذل الإنسان فلا يجزيه جزاءه الذي يستحق على جهده وقوته، بينما يكون الإنسان الذي لا يقدم شيئاً سعيداً مسروراً، وطبيعة هذا التضاد تعكس لنا قيمة الشاعر في قبيلته، فهو فارس شجاع ومع ذلك لقي الشقاء والتعب في حياته.

وبالنظر إلى طبيعة العلاقة بين اللفظين المتضادين يلحظ أن حضور أحدهما يستدعي غياب الآخر فمجيء الشقاء يستدعي ذهاب السعد،ويرى الشاعر أن الغلبة تكون للشقاء لأن السعادة في نظره فترة مؤقتة لا بد أن تنتهي، فالتضاد هنا ظاهرة أسلوبية تحمل دلالات عميقة داخلية تجسد فكر الشاعر.

وتبرز ثنائية التضاد اللغوي في قوله مخاطباً أبناء قبيلته :-

فإن علمتم سبيل الرُّشْد فانطلقوا وإن غَبِيتُم طريق الرشد فأتوني[٢]

ويحمل التضاد هنا أبعادا نفسية تشير إلى علاقة الشاعر بأفراد القبيلة، ويتشكل التضاد من البنية التركيبية الآتية :-

علمتم XXX غبيتم

انطلقوا XXX أتوني

وتدل هذه البنية على حرص الشاعر على قومه وقبيلته، إذ يريد لهم الخير والسعادة طالباً منهم أن يتجهوا إلى تلك الطريق في حالة علمهم بها، وتبرز شخصية الشاعر وفلسفته في حالة عدم علمهم بتلك الطريق، ففي هذه الحالة لا يتخلى الشاعر عن قومه، بل إنه يطلب منهم الحضور إليه، لأنه يريد الأفضل لهم، فيركز جهده على المحافظة على نفسه والجماعة معاً، وهذا الأمر يكشف ما تعانيه نفس الشاعر من هموم وانفعالات تبين ما حصل له ولقومه من ضعف وهرم.

وتتجسد فعالية التضاد في توضيح المعنى في قوله :

وساعٍ برجليه لآخر قاعد ومعطٍ كريم ذو يسار ومانـــع

(١) ديوان ذي الإصبع: ٥٦، سبع : أخاف.

(٢) المصدر السابق: ٩٦، غبيتم : لم تعرفوا.

وبانٍ لأحساب الكرام وهادم وخافض مولاه سفاها ورافع[١]

يقابل الشاعر بين الذات (ذات الشاعر) / الأخر (ابن عمه)، وقد تشكل التضاد من البنية الآتية :-

ساعٍ X قاعد

معطٍ X مانع

بانٍ X هادم

خافض X رافع

فيسعى لعمل الخير حتى يحقق المنفعة للجماعة، بينما الأخر لا يجد عملاً إلا القعود، مع الإشارة إلى ما تحمله كلمة (قاعد) من دلالة سلبية، وهو كريم معطاء لا يعرف للبخل طريقاً، ولكن الأخر مانع للعطاء لا يحب عمل الخير، إضافة إلى كل هذا فالذات تسعى جاهدة لبناء الأمجاد للقبيلة، ليتحقق لها السؤدد والجاه بين القبائل، في حين أن الأخر يعمل على هدم هذه الأمجاد في سبيل تحقيق منافع ذاتية، فالذات تعمل على رفع شأن القبيلة، بينما الأخر يعمل على خفضها،فيكون التضاد قد حقق توازناً جميلاً نلمسه في جمال التعبير ورقة الشعور وصدقه.

وتتشكل الثنائية الضدية في حديثه مع ابنه ناصحاً إياه قائلاً :

واحلل على الأيفاع للـــ عافين واجتنب المسيــــــلا[٢]

ويتمثل التضاد في قوله : (الأيفاع / المسيل) وهي ثنائية ضدية تعكس نفسية الشاعر وطبيعته، فهو يريد من ابنه أن يكون كريماً معطاء كما كان هو، لذلك فهو يدعوه أن يكون دائماً ملتزماً الأيفاع (الأماكن العالية) وهي في دلالتها العميقة تدل على شجاعة وكرم، فهي صورة مشرقة تبعث في النفس الطمأنينة والسرور، ومقابل هذه الصورة تأتي صورة (المسيل) وهو مكان منخفض يدل على خوف وجبن وبخل، فهي صورة حزينة تبعث في النفس الحزن والأسى، ومن خلال هذه الصورة المتضادة تظهر ايجابية الأيفاع وسلبية المسيل.

التشكيل الاستعاري للدهر

تخرج الاستعارة اللفظة من دلالاتها المباشرة، المعجمية إلى دلالات أبعد حتى تغدو اللفظة مثيراً أسلوبياً تفرض سلطتها على متلقي النص، وتدفعه إلى البحث عما وراء اللفظة، وترجع الاستعارة في اللغة إلى العارية أي النقل لتغدو هذه العارية من خصائص المعار إليه.

والاستعارة عند أهل الأدب والنقد ذات أهمية في توسيع المعنى، إذ عدّها أرسطو من أعظم

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٦٦.

(٢) **المصدر السابق**: ٧٤ الأيفاع : جمع يفع وهو المرتفع من الأرض، المسيل : الوادي، العافون : طلاب العطاء.

الأساليب وآية الموهبة[١]

وتنبه نقاد العرب القدامى وفلاسفتهم[٢] إلى الدور الذي تقوم به الاستعارة، فهي عندهم من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، وهي قادرة على التأثير والإثارة بقدر غرابتها وانحرافها عن المألوف.

وكانت الاستعارة ذات حضور في مؤلفات النقاد المحدثين والأدباء[٣] إذ أشار هؤلاء إلى الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية، ودورها في ترك أثر بارز لدى متلقيها.

ويبرز التشكيل الاستعاري في شعر ذي الإصبع العدواني في الدهر إذ يضفي عليه صفات إنسانية، ويمنحه قوة فاعلة بتشخيصه ولعل التشخيص هنا من أقوى أركان الصورة الشعرية.

كان تعامل ذي الإصبع مع الدهر تعامل غيره من الشعراء الجاهليين الذين أسندوا للدهر كل فعل مهلك، إذ بيده الإحياء والإماتة، والتدمير، وإنهاء الحياة وتغيير أحوال الناس. وفي مثل ذلك يقول امرؤ القيس:

ألم يحزنك أنّ الدهر غـــــول ختور العهد يلتهـم الرجـــــالا[٤]

ويقول الأعشى :

ولكن أرى الدهر الذي هو خاتر إذا أصلحت كفاي عـــاد فأفسدا[٥]

ويقول عديّ بن زيد :

وكذاك الدهر، يرمي بالفتـــــى في طلاب العيش حالا بعد حال[٦]

والدهر عند الإنسان الجاهلي هو الزمان، الليل والنهار وفي ذلك يقول أبو ذؤيب الهذلي :

---

(١) أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧ ص١٢٨.

(٢) انظر الجاحظ، عثمان بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م) : **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤ ١٩٧٥ ص١٥٢. والقاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (٣٦٦هـ/٩٤٧م) في **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاهرة ١٩٥١ ص٤١ والعسكري في كتابه **الصناعتين**، ص٢٥٩، وقدامة بن جعفر (ت ٢٢٦هـ/٩٣٧م) في **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ط٣ ١٩٧٨ ص١٧٧ وألفت الروبي في **نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين**، دار التنوير لبنان ط١ ١٩٨٣.

(٣) انظر ما كتبه أحمد صبرة في كتابة " **التفكير الاستعاري في الدراسات العربية** "، دار الصنيقان، الإسكندرية ١٩٩٨. ص٩ إذ أورد إحصائية وارن شيلبس التي ذكرت أكثر من أربعة آلاف عنوان في ثلاثمائة صفحة لبحوث درست الاستعارة حديثًا عند الغربيين.

(٤) **ديوان إمرؤ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، دار المعارف ١٩٥٨ ص٢٠٩ / الختر : أشد الغدر.

(٥) **ديوان الأعشى**، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت ط٧ ١٩٨٣ ص١٣٥.

(٦) **ديوان عدي بن زيد**، تحقيق محمد جبار المعيبد، بغداد، مطبعة الجمهورية، وزارة الاعلام ١٩٦٥ ص٨٣.

هل الدهر إلا ليلة ونهارهـــا وإلا طلوع الشمس ثم غيارهـــا[١]

والدهر هذا هو مهلك الكائنات الحية جميعها وفي مثل هذا يقول أبو كبير :

أحلاوَ إن الدهر مهلك من ترى من ذي بنين وأمهم ومن ابنم[٢]

ولعل الخوف من الدهر خوف من الفناء، فالخلود إشكال شغل بال الجاهلي والخلود حلم قد تحطم أمام حركية الدهر، ففي حركة الدهر دفع للإنسان إلى الكبر ومن ثم إلى الفناء، وليس هناك من همّ حرك النفس الإنسانية أعظم من الإحساس بالفناء، وتحطم الوجود الإنساني[٣] وبانشغال الإنسان الجاهلي بمشكلة الخلود، واستحالة تحققها أمام حركية الدهر، أصبح تعامله " الإنسان " مع الدهر تعاملاً مع المجهول، مع الغيبي، الذي ينسب إليه كل ما هو من شأنه تحطيم الحلم الحيوي بإمكانية الثبات، والدهر من شأنه دفع الإنسان إلى تقليب الأمور : الاستقرار إلى اضطراب، الشباب إلى شيب والسعادة إلى شقاء، وهكذا أصبح للدهر قوة الإحياء فأصبغ الشاعر الجاهلي صبغة الحيوات على الدهر، وقام بتشخيصه فأحدث بذلك عمقاً في شكل الصورة الشعرية وألصق همومه النفسية في تشكيل الصورة للدهر، وترك النص الشعري يمارس دوره كمستفز حقيقي للمتلقي، ودفع هذا المتلقي إلى الاستسلام لجمالية اللغة، وقدرتها في التلون.

وجد الدارسان في شعر ذي الإصبع العدواني إحساسا مريراً بقسوة الدهر ويبدأ هذا الإحساس بانقلاب الحال حين مسه الكبر يقول :

أصبحت شيخاً أرى الشخصين أربعةً والشخص شخصين لما مسني الكبر[٤]

مفارقة غريبة يضعنا أمامها ذو الإصبع، وتكمن هذه المفارقة في لفظة " أصبحت " فالإصباح يحمل مجموعة من الأمور في ثناياه، يحمل أولاً انقشاع الظلمة وثبات الحقيقة، ويحمل أيضاً انقلاب الحال، فالإصباح هو المقابل للإمساء وما أتى الإصباح إلا بعد انقضاء الإمساء، وتكمن غواية اللغة هنا في قلب المتوقع عند المتلقي إذ كان يتوقع اتضاح الرؤية هنا وإذا به يقف أمام انعدام الوضوح، وسبب هذا الانعدام الكبر.

ويقول كذلك :

---

(١) **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة، القاهرة ١٩٦٥ ج١ ص٢١.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢ ص١١١ حلاوَ : اسم ابنه.

(٣) انظر : كارس جميس، **الموت والوجود**، المشروع القومي للترجمة، مصر ١٩٩٨ وعبد العزيز طشطوش، **الــزمن فــي الشعر** الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك –الأردن –و حسني يوسف، **الإنسان والزمان في الشعر الجــاهلي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٨.

(٤) **ديوان ذي الإصبع**: ص٣٣.

أطاف بنا ريبُ الزمان فداسنا ... له طائفٌ بالصالحين بصيرُ(١)

نقف أمام هذا البيت موقفين : الأول مستشعر قدرة الزمان وكأنه إنسان يمارس الدوران، والثاني مدفوع بسلطة الاستعارة وقدرتها على تفتيق المعاني، ويتجلى هذا الموقف بتشخيص الدهر فالدهر قد حام ودار، والطواف هنا لريب الدهر أي حوادثه، والطواف قد حل بالجماعة " نا " وكأنه يريد القول أن الجميع قد خضعوا لريب الدهر، وتأتي عظمة التشخيص هنا بما حملته هذه النفسية من تراكمات اللاوعي عند الشاعر، فالطواف حول أمر عظيم ولأمر عظيم، فاختيار الكلمة مقصود، فلماذا لم يقل دار أو حل ؟ احتملت هذه الكلمة إحساس الشاعر قدسية أمرين : الأمر الأول قداسة الدهر، هذه المغيب الذي يمارس سطوته ويدمر الوجود، والآخر في قداسة المفقود، فالوجود الإنساني عظيم وتحطيمه أمر مريع، وهكذا نقف أمام بؤرة الاستعارة، فالاستعارة في شكلها البسيط تقع في لفظة طاف، إذ أخذت هذه الكلمة من حقلها الإنساني إلى حقل آخر " الدهر " أما الاستعارة باعتبارها ملمحاً من ملامح إغواء اللغة فهي ما في نفس الشاعر من أحساس بسطوة الدهر وقدرته على الإحاطة بالكائنات الحية وتحطيمها.

يقول ذو الإصبع :

هزئت زنيبة أن رأتْ ترمي ... وأن انحنى لتقادم ظهـــــري

من بعد ما عهدتْ فأدلفني ... يوم يجيء وليلة تســـــــري

حتى كأني خاتلٌ قنصـــاً ... و المرءُ بعد تمامه يَحْـــوِي

لا تهزئي مني زنيب فمـــا ... في ذاك من عجب ولا سخـــر

أولم تري لقمان أهلكـــــه ... ما اقتات من سنة ومن شهر(٢)

تبرز قدرة الاستعارة وبؤرتها في " يجيء، تسري " وهي خصوصية الكائنات الحية، إذ المجيء، الذهاب صفات الحركة من سمات الأحياء، لكن الإحساس المتفجر في نفس الشاعر دفعه إلى التشخيص، والألم هنا " إحساسا " يبرز في مواطن متعددة، أولها اختيار الاسم " زينب " وزينب في اللغة شجر حسن المنظر طيب الرائحة(٣) ولم يكتف هنا بروعة هذا الاسم، بل قام بتصغيره، وكأنه يرتد إلى الماضي المفقود الذي يحن إليه، ويبرز الماضي هنا على شكل لائمة تشعره بمرارة ما آل إليه،الذي أصبح جسده في ضعفه، وفيما فقد؛ شواهد على قرب فنائه، فالإحساس بالزوال أمر مريع آل إليه، ولتحقيق التوازن الداخلي نراه يشخص الدهر ليبرز قدرته في التدمير، ويعود إلى

(١) ديوان ذي الإصبع: ٣٥.

(٢) المصدر السابق: ٣٩، ٤٠

(٣) انظر **المعجم الوسيط** إخراج نخبة من العلماء، ط٢، ج١ : مادة "زنَبَ".

ماضيه ويستشهد بقدرة الدهر على تحطيم الموجودات السابقة والحالية " لقمان = شخص الشاعر ".

يقول ذو الإصبع :

أهلكنا الليل والنهار معــــاً والدهر يعدو مصمماً جذعاً[١]

تبرز بؤرة الاستعارة هنا في لفظي " أهلك، جذع " فالإهلاك صفة حياتية، والجذع[٢] كذلك فهي لفظة في الأصل للشاب الحدث وفي الإبل ما استكمل أربعة أعوام ودخل في السنة الخامسة، ويكون نقل " أهلك، وجذع " من حقلها الإنساني والحياتي إلى حقل آخر " الدهر " بقصد تحميلها إيماءات أخرى، فالدهر قادر على تحطيم الأحياء بحركته، ويبقى هو جديداً لا يفنى ولا يبلى، وترك التقادم والفناء للناس.

وتتجلى قدرة ذي الإصبع على تجسيد المعنويات في قوله :

ويا بؤس للأيام والدهر هالكا وصرف الليالي يختلفن كذلكـــا

أبعد بني ناج وسعيك فيهـــم فلا تتبعن عينيك ما كان هالكا[٣]

برزت قدرة الاستعارة في تشخيص الدهر ليحمل هذا التشخيص إحساسا مأساوياً يكمن في نتيجة وصل إليها الشاعر تحكي استحالة الدوام، فالدهر مهلك كل شيء وفي فعل الإهلاك دلالة على عجز المخلوق الإنساني أمام جبروت الدهر وقسوته، وما له إلا التسليم بعجزه.

ونرى روعة التشخيص في الابتعاد عن المباشرة في التعبير إذ يقول ذو الإصبع :

أمسى تذكرها من بعدما شحطتْ والدهر ذو غلظ حيناً وذو لين[٤]

فلو أن الشاعر قال أمسى يتذكر محبوبته بعد بعدها، لما أثر في وعي المتلقي، ولكنه بتشخيص الدهر، خلق صدمة في وعي المتلقي، واستفزه بابتعاده عن التقريرية، فالتقلب صفة للأحياء، وإضفاؤها هنا يكسب هذا الدهر إحساسا بالخوف منه، والحذر من غدره، ففي تقلب الحال دلالة على الحركة، وبالحركة يصل الإنسان إلى الزوال والإنسان بطبعه يخشى عدم الثبات.

والجمع بين "الدهر والتقليب" جمع غير مقبول في التعبير المباشر، وبالابتعاد عن المباشر في التعبير دلالة على إحساس الشاعر ورؤيته التي تحمل التحول، وفظاعة الزوال وقسوة الدهر.

وتستمر فكرة عدم الثبات وتقليب الأحوال وارتباطهما بنوائب الدهر في قوله :

وقد عجبت وما في الدهر من عجب يد تشج وأخرى منك تأسوني[٥]

---

(١) ديوان ذي الإصبع: ٥٥.

(٢) انظر المعجم الوسيط، ج١ ط٢ مادة "جذع".

(٣) ديوان ذي الإصبع: ٦٩.

(٤) المصدر السابق: ٨٨.

(٥) المصدر السابق: ٩٨.

فاليد من صفات الإنسان أو الحي، وبه ترتبط، وعند نقلها للدهر على سبيل التشخيص فإنها تضفي دلالات متنوعة، فاليد دلالة القدرة، والممارسة وبها يتم تنفيذ الفعل، ولعل الجمع بين اليد والدهر جمع على سبيل الاستعارة لتعميق رؤية الشاعر في الدهر ذاك المجهول الذي يفعل ويشكل ويدمر ويبني الأشياء الحية جميعها، والجمع بين الضدين "تشج – تأسوني" في أمر واحد "الدهر" إثبات قدرة الدهر وسطوته وتعميق لإحساس مرير عند الشاعر بعجزه، وما له إلا الابتعاد عن العجب، فمنفذ هذا الأمر قادر وبيده التغيير.

وتتضح حدة موقف ذي الإصبع من الدهر ذروتها في قوله :

إذا ما الدهر جرّ على أنـــــاس	كلاكلَهُ أناخ بآخرينــــــا
فقل للشامتين بنا أفيقــــــوا	سيلقى الشامتون كما لقينا
و ما إن طبّنا جُبْنٌ و لكــــــن	منايانا و دولةُ آخَرينــــا
كذاك الدهر دولتُهُ سجــــالٌ	تكرُّ صرُوفُهُ حيناً فحينــا
ومن يغرر بريب الدهر يوماً	يجدْ ريْبَ الزمانِ له خؤُونا(١)

تبرز قيمة التشخيص هنا في تجسيم الدهر "كلاكله" فمنذ البداية نرى الدهر كائناً حياً له مقدمته، ومؤخرته، وكلاهما ثقيل في وقعه وتبرز هذه العلاقة التوترية مع الدهر في تكراره أولاً وفي نوائبه ثانياً.

والتشخيص هنا يساعد في نقل الشيء المعنوي إلى شيء محسوس، ومن ثم إجراء تعامل قائم على التوتر، والألم بين فعل الدهر، والمخلوقات.

وتبرز الجماعة في لفظة "أناس" و "نا" و "وا" "الشامتون" ولعل الشاعر هنا أيقن أن الجميع خاضع لريب الدهر ووجعه، وهم في طرفين أمام الإحساس به، إذ الجماعة الواعية المدركة التي رصدت ألم الدهر وحذرت وهي الفئة الواعية، وأخرى لم تدرك بعد وقع الدهر الموجع وبالتالي تشمت من تلك التي وقع عليها صروف الدهر، وهذه الجماعة بحاجة إلى وعي، "أفيقوا" وهي لفظة تدل على ضرورة تنبيه وحذر لجماعة قد غفلت أو لحق بها غياب العقل أو لعلها قد غشي عليها بفعل الانغماس في ضلالها وشماتتها بالآخرين. ويؤكد الشاعر حقيقة غابت عن هذه الجماعة، وهي حقيقة مستمدة من ذاك التراكم، اللاوعي الجماعي "كذاك الدهر دولته سجال" حقيقة تؤكد تقلب الدهر وتلونه، وفي حركته هذه دفع للأحياء إلى تذوق مرارته وانغراس أنيابه في أجسادها.

ويؤكد البناء الاستعاري للدهر والقائم على التشخيص تجاوزاً للدلالات الحرفية ومن ثم تشكيل علاقات جديدة تؤكد فكرة العجز الإنساني أمام الدهر وقسوته وجبروته وتقلبه.

(١) ديوان ذي الإصبع: ٨٣.

وبذلك تبرز قدرة الاستعارة في توسيع المعنى والابتعاد عن التقريرية والمباشرة في التعبير، والخروج بها إلى الغرابة وهنا تكمن غواية اللغة.

الخاتمة

جسدت هذه الدراسة روعة اللغة، وقدرتها على المراوغة باعتبارها عنصراً حياً دائم الحركة، قادراً على الإفلات والتموج، ومن هنا تولد على الدوام علاقة توترية بينها وبين متلق حرص دوما على النفاذ إلى ما وراء اللغة، والشاعر دائم التنبه إلى روعة اللغة وسحرها فأخذها وقام بتحميلها رؤيته الخاصة، ضمن تشكيلات أسلوبية خاصة، و توصل الباحثان إلى :

أ- تمتلك اللغة خاصية الحياة، وقد تنبه الأدباء والنقاد إلى الموسعات التي تضفي على اللغة الحركة والسحر وهذه الموسعات أو الأسلوبيات تجعل اللغة دائمة التمنع وتبعدها عن التقريرية في التعبير.

ب- التكرار أحد هذه التشكيلات وقد وجدت الدراسة روعة هذا التشكيل في حمل البواعث النفسية ومجرى اللا شعور لإنسان مأزوم.

ج- التضاد أسلوبية أخرى حملت ذاك التضاد في الوجود إذ استطاع التضاد أن يكشف لنا ذات ذي الإصبع المتأزمة تجاه الحياة والموت وأبدية هذا التأزم وإقرار بعجز الإنسان عن نيل الخلود.

د- التشكيل الاستعاري كاشف لتلك العلاقة المؤلمة بين الدهر والحي، إذ وظف الشاعر التشخيص ليحمله دلالات أوسع تكشف لنا ذاك التوتر بين الحي والدهر باعتبار الدهر قوة مدمرة تقهر الحي في وجوده وتسوقه دوما إلى حتمية الزوال.

The Hashemite Kingdom of Jordan **Mutah University**

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (4), No. (1), Thu'l Hijja 1428 (January 2008)

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (4), No. (1), Thu'l Hijja 1428 (January 2008)

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Muʾtah University, Karak, Jordan.

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

Deanship of Academic Research

P.O. Box (19)

Mu'tah University, Mu'tah (61710),

Karak, Jordan.

Tel: (03–2372380)

Fax. ++962–3–2370706

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

Vol. (4), No. (1), Thu'l Hijja 1428 (January 2008)

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasnʾt been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authorsʾ and are not necessarily those of the Editorial Board or Muʾtah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([(1)], [(2)]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the authorʾs name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the authorʾs death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu ʿUthmān ʿAmr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). ʿ**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

Manuscripts:

(1) authorʾs name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʾ Ibn ʿAli. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Maʾthūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

Articles in Periodicals:

(1)authorʾs name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. "ʿynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Muʾtah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābi' Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Ma'rifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Ass'āfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD 3)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

- [JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date:** / /200

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك - الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

- للأفراد:
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- للمؤسسات:
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- للطلبة: **(٥) دنانير سنوياً**

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع: **التاريخ:** / / ٢٠٠